

UNIVERSITY OF ARIZONA



39001039883890





Wm. W. W. W.  
J. R.





GESCHICHTE

DES

SPANISCHEN NATIONALDRAMAS.





GESCHICHTE  
DES  
SPANISCHEN NATIONALDRAMAS

VON  
ADOLF SCHÄFFER.

---

ERSTER BAND.  
DIE PERIODE LOPE DE VEGA'S.



LEIPZIG:  
F. A. BROCKHAUS.  
—  
1890.





862.309

529g

## DEDICATORIA.

---

Desde mi juventud, la literatura española me ha inspirado una admiración profunda. Ahora que muchos años de estudio han redundado en el trabajo que aquí presento al público, de dos tomos de una

„Historia del Drama nacional español“,  
no encuentro sujeto más digno á quien dedicar estos frutos de mis vigiliass que la misma

## „NACION ESPAÑOLA“,

madre de los esclarecidos ingenios, cuyas producciones forman el asunto de mi libro. Sea pues esta dedicatoria la ofrenda de mi gratitud por las horas deliciosas, pasadas en el estudio de las insignes obras de los hijos de tan ilustre y caballeresca nacion.

Frankfurt a. M. (Alemania).

EL AUTOR.





## VORWORT.

---

Eine neue, ausführlichere Geschichte des spanischen Nationaldramas, ein Buch, welches neben seinem schönwissenschaftlichen Hauptzweck auch denjenigen eines Referenzwerks für Fachmann und Laien erfüllt, erscheint nach dem heutigen Stande der literarischen Forschung dringend geboten. Gerade das unendlich ausgedehnte poetische Labyrinth der altspanischen Comödie, ein Gegenstand des Staunens und der Bewunderung aller Zeiten, ermangelt immer noch des Ariadnefadens, welcher den wissbegierigen Literaturfreund methodisch auch in dessen verborgene Winkel geleitet. Diesem Zwecke soll vorliegendes Buch dienen, und es sei gleich hier besonders darauf hingewiesen, dass nicht allein die Dramatiker ersten und zweiten Ranges, sondern auch deren Satelliten, die Gestirne dritter und vierter Grösse (in alphabetischer Ordnung am Schlusse jeder Periode), die gebührende Berücksichtigung gefunden haben. Es ist dabei von dem Grundsatz ausgegangen worden, dass sich die allgemeine Richtung einer Epoche nicht allein in den Werken ihrer Hauptvertreter, sondern auch — und zwar eher noch schärfer — in denjenigen des nachdrängenden dichterischen Trosses ausprägt.

Die zahlreichen einschlägigen Arbeiten der Spanier selbst liegen theils in verschiedenen Werken zerstreut, theils sind

sie von den Autoren nicht in eine wirklich systematische Literaturgeschichte gebracht worden; sie bilden ein höchst schätzbares Baumaterial, aber das Gebäude selbst ist nicht zur Construction gekommen. Auch die Arbeiten anderer Nationen ergänzen diesen Mangel nicht, wenngleich die Behandlung des Gegenstandes in Ticknor's „Geschichte der spanischen Literatur“ auszeichnende Erwähnung verdient. Das Beste, was in dieser Richtung geleistet worden ist, besitzen wir Deutschen; es ist die „Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien“ von Adolph Friedrich Graf von Schack. Dieses bahnbrechende Werk verdient das höchste Lob, aber jeder Kenner der altspanischen Literatur — und voran dessen ebenso grosser als bescheidener Verfasser — wird zugeben, dass in dieser Jünglingsarbeit noch manche Lücke auszufüllen bleibt. Ausserdem nimmt darin die Geschichte der dramatischen Kunst einen verhältnissmässig sehr grossen Platz ein. Durch Beschränkung dieses Stoffes auf das Nothwendigste, Verweisung der Vorgänger Lope de Vega's in die Einleitung und Ausscheiden der neuern dramatischen Literatur ist in vorliegendem Werke ein weit ausgedehnterer Raum zur möglichst erschöpfenden Darstellung der altspanischen Nationalcomödie selbst gewonnen worden.

Bei der Verarbeitung des Materials ist der Verfasser von dem Grundsatz ausgegangen, wo irgend möglich alles Nöthige dem Studium der Dramen selbst zu entnehmen, um nicht in die Versuchung zu gerathen, durch die Brille Anderer zu sehen. So ist jeder einzelne Artikel principiell ohne jede Consultirung anderer Literaturgeschichten geschrieben worden. Da es aber Vermessenheit schien, die Meinungen Anderer nicht zu berücksichtigen, so sind die einschlägigen Werke nachträglich verglichen, abweichende Urtheile von neuem geprüft und nach bestem Wissen und Gewissen das nach wiederholter Ueberlegung als das richtigst Erscheinende aufgenommen worden. Selbst-

verständlich hat sich der Verfasser durch diese Behandlungsmethode weder das eingehende Studium sonstiger Hilfsbücher biographischen und culturgeschichtlichen Inhalts, noch die gründliche Erforschung der übrigen Gebiete der altspanischen Literatur: Balladen, Novellen, Chroniken u. s. w. erspart, welche die dramatische Dichtung in einer oder der andern Weise beeinflusst haben.

Zur Verwirklichung des Grundsatzes, alles aus eigener Anschauung kennen zu lernen, schien der Besitz einer umfassenden, eigenen Fachbibliothek durchaus nöthig. Jeder, der sich einigermaassen in die altspanische Literatur vertieft hat, wird dies anerkennen müssen. Der Reichthum an Dramen ist zu unermesslich, das Specialinteresse dafür in der Neuzeit nicht verbreitet genug, um einen wirklich beträchtlichen Theil dieser Denkmale einer glorreichen Literaturperiode durch Neudrucke zu vervielfältigen. Man hat einen schönen Anfang in Rivadeneyra's „*Biblioteca de autores españoles*“ gemacht, aber die darin enthaltenen Stücke bilden etwa den achten Theil der auf uns gekommenen und einen viel kleinern Bruchtheil der wirklich verfassten Dramen. Rechnet man zu den Rivadeneyra'schen Publicationen die in andern Sammlungen neugedruckten Stücke, so stellt sich das Verhältniss nur um weniges günstiger, und man ist für die übrigen auf die alten Ausgaben angewiesen. Und hier stellt sich dem Literaturfreund in der spanischen Dramatik ein schlimmes Hinderniss entgegen: die ausserordentliche Seltenheit der alten Comödiendrucke. Man hebt so oft die ungemeine Seltenheit der spanischen Ritterbücher und Cancioneros hervor. Dies ist durchaus begründet, aber der Verfasser spricht aus eigener Erfahrung, wenn er behauptet, dass man in den grossen londoner Auctionen eher zehn seltenen Ritterbüchern und Cancioneros, als einem wichtigen Comödienbande oder einer namhaften Sammlung von Einzeldrucken alter Dramen begegnet. Die Aufgabe des Sammelns altspanischer Schauspiele in wünschenswerther Anzahl ist demnach eine



ebenso mühsame als zeitraubende, und der Verfasser glaubt sich beglückwünschen zu können, dass er dieses Ziel nach über zehn Jahren eifrigen Suchens bis zu einem verhältnissmässig hohen Grade erreichen konnte. Das Studium in öffentlichen Bibliotheken und solchen von Privaten wird nie die Benutzung der Hausbibliothek ersetzen können, besonders nicht auf unserm Gebiete, wo ein stetiges Referiren auf Früheres wegen des unverfrorenen Aneignens früherer Productionen seitens späterer Dichter unumgänglich nöthig ist. Natürlich kann der Literarhistoriker deshalb doch nicht ganz der Schätze entrathen, welche der Lauf der Jahrhunderte in den öffentlichen Bibliotheken aufgestapelt hat. So ist dem Verfasser manches höchst werthvolle Material durch das liebenswürdige Entgegenkommen folgender Institute:

der hiesigen Stadtbibliothek,  
der königl. Hof- und Staatsbibliothek in München,  
der königl. Universitätsbibliothek in Göttingen,  
der herzogl. braunsch. Bibliothek in Wolfenbüttel,  
der königl. öffentlichen Bibliothek in Dresden,  
der k. k. Hofbibliothek in Wien,  
der Biblioteca Nacional in Madrid,

zutheil geworden, wofür an dieser Stelle nochmals die dankbarste Anerkennung ausgesprochen sein möge.

Der gleiche Tribut der Dankbarkeit gebührt dem Andenken des verdienstvollen, vor einigen Jahren verstorbenen Gelehrten Dr. Ludwig Braunsfels, dessen werthvolle Bibliothek in umfassender Weise benutzt wurde.

Lange theoretische Abhandlungen über die Eigenart der verschiedenen Dichter hat der Verfasser grundsätzlich vermieden. Er hat sich im Gegentheil bestrebt, dem Leser selbst durch kurze kritische Bemerkungen nach Besprechung jedes einzelnen Stücks das Urtheil über das Ganze in den Mund zu legen, und seine eigene Recapitulation am Schlusse soll darin nur dem Gedächtnisse des Lesers nachhelfen. Dass bei einer solchen Methode Wiederholungen nicht vermieden

werden konnten, liegt auf der Hand, wird aber des Zweckes halber keiner Entschuldigung bedürfen.

Von Anmerkungen hat der Verfasser ganz abgesehen, um die Lektüre seines Buches zu einer möglichst angenehmen zu machen. Man wird ihm diese Enthaltbarkeit immerhin anrechnen dürfen, wenn man bedenkt, welche ungeheuere Masse Material er durcharbeiten hatte, um selbständig zu den Resultaten zu gelangen, welche hier dem Publikum vorgelegt werden, und wie hübsch sich das öftere Citiren aller dieser Quellen unter dem Texte ausnehmen würde. Die bibliographischen Anmerkungen, welcher die Werke Ticknor's und Schack's bedurften, sind durch Erscheinen des im allgemeinen vortrefflichen Werks „*Catálogo bibliográfico y biográfico del Teatro antiguo español*“ von Don Alberto de la Barrera y Leirado (Madrid 1860) überflüssig geworden. Die Anschaffung dieses Buchs ist jedem Freunde der altspanischen Dramatik ohnehin unerlässlich.

Ausser dem gewöhnlichen Inhaltsverzeichniss zu jedem Bande, ist zu Nachschlagezwecken ein Register aller in vorliegendem Werke besprochenen Dramen angefertigt worden, welches man am Schlusse des zweiten Bandes finden wird.

Wenn die Resultate eines angestrengten Specialstudiums von über zehn Jahren, welche der Verfasser hiermit dem Publikum übergibt, einen oder den andern Leser bestimmen sollten, gleichfalls tiefer in den unerschöpflichen Schacht der altspanischen Dramatik einzudringen, so ist sein Zweck erreicht.

Frankfurt a. M., im April 1890.

DER VERFASSER.



# Inhalt des ersten Bandes.

VORWORT . . . . .	Seite VII
-------------------	--------------

## EINLEITUNG.

I. Allgemeines über das altspanische Theater . . . . .	1
II. Die Vorgänger Lope de Vega's . . . . .	21
Juan del Encina . . . . .	23
(Lopez Rangel, Juan Pastor, Fernando Diaz, Lucas Fernandez, Juan de Paris) . . . . .	25
Gil Vicente . . . . .	26
Bartolomé de Torres Naharro . . . . .	33
(Cristóbal de Castillejo, Francisco de Avendaño) . . . . .	37
Lope de Rueda . . . . .	38
(Alonso de la Vega) . . . . .	42
Juan de Timoneda . . . . .	42
Joaquin Romero de Cepeda . . . . .	44
Die geistlichen Schauspiele der Periode . . . . .	46
(Madriдер Codex, Caravajal, Altamirando, Miranda, Ubeda, Cornejo) . . . . .	47—48
Sebastian de Horozco . . . . .	48
(Juan de Pedraza, Caravajal, Hurtado de Toledo, Fernan Lopez de Yanguas) . . . . .	50—51
Bartolomé de Palau . . . . .	52
Abschwenken der vor-Lope'schen Dramatik von der beinahe gefundenen nationalen Form zur Kunst-Tragödie . . . . .	56
(Fernan Perez de Oliva, Juan de Malara, Vasco Diaz Tanco) . . . . .	56
Juan de la Cueva . . . . .	57
Jerónimo Bermudez . . . . .	61
(Andrés Rey de Artieda) . . . . .	63



	Seite
Miguel de Cervantes Saavedra . . . . .	63
Cristóbal de Virués . . . . .	67
(Gabriel Lasso de la Vega) . . . . .	70
Lupercio Leonardo de Argensola . . . . .	71
<hr/>	
LOPE DE VEGA . . . . .	75
Biographisches . . . . .	75
Sein Naturell . . . . .	78
Arte nuevo de hacer comedias . . . . .	78
Seine Art zu arbeiten . . . . .	81
Besprechungen seiner Dramen . . . . .	82
Tragische Stoffe . . . . .	86
Ehrenrache . . . . .	96
Culturbilder . . . . .	102
Allgemeineres . . . . .	112
Sehr seltene Dramen . . . . .	118
Vorbilder zu Moreto's „El desden con el desden“ . . . .	125
Vorbilder zu Moreto's „El valiente Justiciero“ oder dessen Muster „El Infanzon de Illescas“ . . . . .	129
Allgemeineres . . . . .	133
Gespensische Stoffe . . . . .	141
Fürstliche Liebesleidenschaften . . . . .	144
Allgemeineres . . . . .	152
Auf den Charakter König Pedro's des Grausamen von Casti- lien bezügliche Dramen . . . . .	157
Hieran geknüpfte Betrachtungen . . . . .	159
Allgemeineres . . . . .	162
Ein Durchschnittsstück Lope's: „El padrino desposado“ . .	174
Geschichtliche Dramen . . . . .	177
Mythologische Dramen . . . . .	197
Geistliche Dramen . . . . .	200
Autos . . . . .	208
<hr/>	
DIE VALENCIANER . . . . .	211
Guillem de Castro . . . . .	211
Francisco Tárrega . . . . .	237
Gaspar de Aguilar . . . . .	242
Ricardo de Turia . . . . .	248
Carlos Boyl . . . . .	251
Miguel Beneyto . . . . .	253
<hr/>	
Der Doctor Fray Alonso Ramon (Remon) . . . . .	254
Miguel Sanchez . . . . .	261
Juan Grajales . . . . .	267

	Seite
Der Licentiat Mejía de la Cerda . . . . .	273
Der Licentiat Damian Salustio del Poyo . . . . .	274
Alfonso Hurtado de Velarde . . . . .	283
Luis Velez de Guevara . . . . .	283
Der Doctor Antonio Mira de Amescua . . . . .	303
Miguel de Cervantes als Nachahmer Lope de Vega's . . . . .	324
Andrés de Claramonte . . . . .	329
Juan Bautista de Villegas . . . . .	333
Luis de Góngora y Argote . . . . .	337
Der Pater Gabriel Tellez (Tirso de Molina) . . . . .	339
(Der sog. zweite Band der Comödien dieses Dichters) . . . . .	372
Alonso Gerónimo de Salas Barbadillo . . . . .	375
Alonso de Castillo Solórzano . . . . .	376
Juan Ruiz de Alarcon y Mendoza . . . . .	378
Diego Jimenez de Enciso . . . . .	395
Antonio Hurtado de Mendoza . . . . .	406
Der Doctor Sebastian Francisco de Medrano . . . . .	412
Cristóbal de Mesa . . . . .	419
Francisco Lopez de Zárate . . . . .	421
Gaspar de Avila . . . . .	422
Rodrigo de Herrera y Ribera . . . . .	425
Jacinto de Herrera y Sotomayor . . . . .	428
Luis de Belmonte Bermudez . . . . .	429
Der Doctor Felipe Godínez . . . . .	434
Gerónimo de Villayzan . . . . .	438
Der Doctor Juan Perez de Montalvan . . . . .	441
<hr/>	
Andere Dramatiker dieser Periode . . . . .	456



# EINLEITUNG.

---

## I. ALLGEMEINES ÜBER DAS ALTSPANISCHE THEATER.

Das spanische Nationaltheater, soweit es diesen Namen verdient, beginnt mit Lope de Vega und endet im achtzehnten Jahrhundert mit den letzten Anhängern desselben, Zamora, Cañizares und deren Satelliten. Was vorherging, waren einerseits primitive, tastende Versuche in der wahren Richtung, andererseits aber anspruchsvollere Kunstproducte, welche verschwanden, ohne Spuren ihrer Einwirkung auf die Nationalcomödie zu hinterlassen. Was dagegen nachfolgte, waren einerseits Verzerrungen des Nationaldramas, andererseits abermals Versuche, diesmal aber nicht Originale, sondern Nachahmungen der Bühnendichtungen anderer Nationen, hauptsächlich der französischen. Diese beiden Richtungen kämpften miteinander, bis die Folgen der französischen Revolution in politischer, die modernen Erfindungen der Eisenbahnen und Telegraphen in cultureller Beziehung die Schranken zwischen den europäischen Nationen niederrissen und hierdurch eine kosmopolitische Literatur hervorriefen, welche eine wirkliche Nationaldichtung im frühern Sinne — mit allen ihren Vorzügen und Mängeln — auf unabsehbare Zeiten hinaus unmöglich gemacht hat.

Unsere Aufgabe besteht in der Darstellung der zwischen diesen Perioden zur Blüte gelangten, in sich abgeschlossenen Nationaldramatik, einer der wunderbarsten Literaturepochen aller Zeiten, welche allein in der Zahl ihrer Erzeugnisse phänomenal genannt werden muss und in dieser Beziehung sogar das nächstreichere englische Nationaltheater unendlich



weit hinter sich lässt. Und was noch merkwürdiger ist, sie verdankt ihre ganze Blüte dem obengenannten einen Manne, dem „Phönix der Dichter“, dem „Wunder der Natur“, dem unvergleichlichen Lope de Vega, dessen dramatische Muse — wie Minerva dem Haupte Jupiter's — in voller Ausbildung und Rüstung seinem Kopfe entsprang, während die englische Bühnendichtung sich gradueller auf breiterer Basis aufbaute und durchaus nicht auf einen Gründer zurückzuführen ist. — Wie nicht allein die conventionellen Formen, sondern auch fast alle fruchtbaren Gedanken des spanischen National-schauspiels unmittelbar auf Lope de Vega's Inspiration zurückzuführen sind, wird sich dem Geiste des Lesers bei Betrachtung der unsterblichen Meisterwerke: „EL MÉDICO DE SU HONRA“, „EL ALCALDE DE ZALAMEA“ von Calderon, „EL DESDEN CON EL DESDEN“ von Moreto, „EL DIABLO PREDICADOR“ (wahrscheinlich von Belmonte) von selbst aufdrängen und demselben den Eindruck hinterlassen, dass die 1500 verloren gegangenen Dramen des Altmeisters die Keime einer weitem grossen Reihe späterer Stücke enthalten haben mögen, welche jetzt für Originalarbeiten gelten.

Dass einzelne Samenkörner ausgestreut waren, ehe Lope's geniale Hand die Pflanze zur Blüte brachte, ist natürlich. Eine gedrängte Schilderung der dramatischen Vorgänger des Altmeisters in ihren Hauptvertretern ist demnach für das bessere Verständniss des Nachfolgenden unerlässlich und wird im zweiten Theile gegenwärtiger Einleitung den ihr gebührenden Platz finden. Wie unermesslich aber die Umwälzung ist, welche Lope bewirkte, bedarf keines andern Beweises, als der Lektüre irgendeines vor und eines nach seinem Erscheinen geschriebenen Dramas.

Der Anstoss, den Lope's Dramen gaben, war ein geradezu überwältigender. Der erste Druck einer grössern Anzahl derselben — zwölf — wurde 1604 veranstaltet, und schon 1608 erschien der ebenso werthvolle als seltene Band Dramen valencianischer Dichter, sämmtlich Nachahmer, oder richtiger gesagt, Schüler des grossen Meisters. In diesem Buche finden sich schon Stücke des genialen Don Guillem de Castro, des Kanonikus Tárrega, des Gaspar de Aguilar. Und welche Dichterphalanx tritt uns einen Schritt weiter, in den sogenannten dritten und fünften Bänden der Comödien Lope de

Vega's (1612 und 1615) entgegen! Luis Velez de Guevara, die Licentiaten Juan Grajales, Mejía de la Cerda, Damian Salustio del Poyo, der Doctor Mira de Amescua, der „göttliche“ Miguel Sanchez.... Dies ganz abgesehen von den Koryphäen Alarcon und Pater Tellez, deren Dramen, obgleich theilweise schon zu dieser Zeit verfasst, erst später in Buchform erschienen. Lope besass eben das Genie, durch die Macht seiner Schöpfungen zur Nachfolge fortzureissen, ein Genie, welches geradezu ohnegleichen in der Weltliteratur dasteht. Würde nicht eine Production von etwa 2000 Schauspielen, abgesehen von vielen andern poetischen Werken, unbedingt als fabelhaft gelten, wenn sie nicht sicher verbürgt wäre? Und dass der Meister diese unglaubliche Fruchtbarkeit besass, hat auch der ganzen Periode den Stempel aufgedrückt, denn jeder Schüler suchte ihm auch in dieser Beziehung möglichst nahe zu kommen. Selbstverständlich führte dies einerseits zu einem Ueberwuchern der Einbildungskraft auf Kosten des künstlerischen Verstandes, andererseits zu einer grossen Menge von Nachbildungen; aber gerade diese Umstände trugen dazu bei, der Nationalcomödie ihre scharf ausgeprägte Eigenart zu verleihen.

Dass zu der Fruchtbarkeit der altspanischen Dramatiker im übrigen der conventionelle Rahmen der Handlung und das hauptsächlich angewandte Versmaass — die leicht fliessenden, sich zur Improvisation eignenden vierfüssigen Verse — viel beitrugen, steht ausser Zweifel. Die Verkleidungen, die Eifersuchs- und Ehrenhändel, die Parodirung der Hauptpersonen durch ihre Diener (die „Graciosos“), die Väter oder Brüder, welche stets im kritischen Augenblick erscheinen, um dem Liebhaber den Degen, der liebenden Heldin den Dolch auf die Brust zu setzen, die stereotype Bestürmung einer edlen Dame durch einen Fürsten, die Verwechselungen im nächtlichen Dunkel — alle diese Voraussetzungen waren gewissermassen gegeben, und der Dichter hatte sie in den meisten Fällen nur wirkungsvoll zusammenzustellen und hier und da mit einem neu erfundenen Umstande zu vervollständigen.

Was Verkleidungen betrifft, so finden schon bei Lope weibliche Personen in männlicher Tracht sehr häufige Verwendung, eine Sitte oder vielmehr Unsitte, welcher Lope in seinem Gedichte „*Arte nuevo de hacer comedias*“ ausdrück-

lich das Wort redet und welche noch heute die Hauptwürze unserer verderbten Operettenbühne bildet. Auch die Verkleidungen der Lakaien, welche dazu dienen sollen, den Vätern oder Brüdern der Geliebten ihres Herrn Sand in die Augen zu streuen, nehmen eine hervorragende Stelle ein.

Die Eifersuchts- und Ehrenhändel wurden als „*ley del duelo*“ wahrhaft codificirt und bilden, neben den eigentlich nicht zur Handlung gehörigen leichtfertigen Tänzen, den verwundbarsten Punkt der altspanischen Comödie. Dieselben wurden ohne Zweifel ursprünglich unter den spanischen Offizieren zu einer Art Codex ausgebildet, später aber, als sie das Drama im Interesse der sensationellen Spannung aufgriff, derart auf die Spitze getrieben, dass sie den lebhaften Widerspruch aller rechtlich Gesinnten herausfordern mussten. Denn wenn wir jetzt, nach über zwei Jahrhunderten, von der Sternwarte künstlerischer Beurtheilung aus, diese verwerflichen Ehrengesetze nur als vehemente dramatische Hebel der altspanischen Stücke ansehen, so war dies ein anderer Fall mit den Zeitgenossen der Dichter, Spaniens feuriger „*jeunesse dorée*“ und dem Volke — den Mosqueteros — welche die Räume der Theater füllten. Wenn schon die beständige Vorführung des Motivs, jede Beleidigung („*ofensa*“) durch Herausfordern des Thäters zu rächen, eine aufreizende Wirkung üben musste, wieviel verderblicher musste das verabscheuenswerthe, unter einer ritterlichen Nation, wie es die spanische ist, ganz unbegreifliche Ehrengesetz wirken, dass man einen Schimpf („*agravio*“, im Gegensatz zu „*ofensa*“), d. i. einen Backenstreich, eine Entführung u. s. w. nicht allein in offenem Zweikampfe, sondern auch durch hinterlistigen Meuchelmord rächen dürfe?

Andererseits muss man sich selbstverständlich hüten, die in den spanischen Comödien vorgeführten, auf dem Ehrencodex basirenden Handlungen, ohne Einschränkung als Culturbilder der Periode zu betrachten. Die Dolche der Väter und Brüder waren gewiss nicht so scharf geschliffen, die Ehrenmorde sicher nicht so häufig, als man aus den Comödien folgern könnte. Die Dichter verallgemeinerten einzelne Fälle, welche allerdings vorkamen und von welchen uns z. B. Madame d'Aulnoy in ihrem interessanten Buche „*Voyage d'Espagne*“ einen besonders merkwürdigen erzählt. — Doña Clara,

ein Edelfräulein, hatte eine heftige Leidenschaft für den Grafen von Castrillo gefasst, und die Liebenden erwarteten nur die Rückkehr des Vaters der Dame, um diese Neigung in eine öffentliche Verlobung umzuwandeln. Unglücklicherweise hatte der Bruder Doña Clara's, Don Enriquez, die Sache bemerkt und erdrosselte eines Abends seine Schwester in barbarischer Weise. Der verzweifelte Liebhaber sann jetzt nur darauf, die grausame That zu rächen, und ermordete wirklich kurz nachher in der Verkleidung eines Wasserträgers den unmenschlichen Bruder. —

Was die übliche Gegenüberstellung von Herren und Lakaien betrifft, so entsteht der komische Contrast dadurch, dass der Herr gewöhnlich die Tugenden der Tapferkeit und Schweigsamkeit besitzt, während der Diener ein Feigling und Plauderer ist, beide also, in die gleichen Situationen versetzt, auf ergötzliche Weise einander entgegenhandeln.

Obgleich Calderon natürlich auch den Spuren seines grossen Vorbildes folgte, so bedingte nicht allein sein persönlicher Charakter, sondern auch die Fortentwicklung des Dramas eine verfeinerte Behandlung desselben. Das goldene Zeitalter der spanischen Bühnendichtung zerfällt demnach naturgemäss in zwei grosse Perioden: diejenige Lope de Vega's und seiner unmittelbaren Nachfolger, und diejenige Calderon's und seiner Schüler. Obgleich beide Richtungen viel Gemeinsames aufweisen und eine Gegenüberstellung ihrer Gegensätze immerhin wegen der dadurch bedingten Verallgemeinerung einer Anzahl Einzelfälle etwas Bedenkliches hat, auch die Grenzen beider Perioden oft ineinander laufen, so wollen wir doch versuchen, dieselben kurz zu charakterisiren.

Ein Vergleich dürfte den verschiedenen Geist, welcher die zwei Epochen durchweht, am besten andeuten. Die Poesie Lope's und seiner Schüler schmückte sich wie ein sechzehnjähriges Mädchen, diejenige Calderon's und seiner Nachfolger wie eine dreissigjährige Frau. Das junge Mädchen putzt sich, um sich selbst zu gefallen, und wählt es hier und da grelle Farben, so thut es dies aus kindlicher Freude am Glänzenden; seine Wahl ist unbewusst, naiv. Die voll aufgeblühte Frau wählt dagegen ihren Putz hauptsächlich mit der Absicht, Andern zu gefallen; mit auffallenden Farben will sie Eindruck machen, sie berechnet die Wirkung ihrer Wahl, die naive Freude an der Sache selbst ist ihr zum grossen



Theile abhanden gekommen. Ein merkwürdiger Beleg für dieses Nachdenken, dieses bewusste Arbeiten für Andere findet sich in einem Briefe Calderon's an einen ungenannten Patriarchen, welcher in Ochoa's „*Epistolarío español*“ (Bibliothek Rivadeneyra, Bd. 62) abgedruckt ist. In diesem spricht Calderon seine Bedenken aus, ob er nach erfolgter Priesterweihe auch ferner Dramen und Autos schreiben dürfe. Weder Lope, noch Tellez, noch Montalvan, welche alle auch Priester waren, ist in ihrer Schaffensfreudigkeit je ein solcher Gedanke gekommen; über die Natur des Geistes, welcher sie zu ihren Schöpfungen trieb, stellten sie keine Betrachtungen an, denn sie arbeiteten unbewusst, naiv.

Zum Speciellern übergehend, fällt zunächst in die Augen, dass die Führung der Handlung bei den Calderonianern eine überlegtere, organischer gestaltete ist als bei Lope und seinen Nachfolgern; das dramatische Gewebe ist bei den letztern oft sehr lose und nachlässig gefügt. Dagegen sind sie den Calderonianern in den meisten Fällen in der Exposition überlegen, indem sie dieselbe sich vor den Augen des Zuschauers abspielen lassen, während die unkünstlerische Unsitte, mittels seitenlanger Erzählungen zu exponiren, hauptsächlich unter den Dichtern der zweiten Periode vorherrscht. Vielleicht darf man zu einiger Entschuldigung der letztern anführen, dass sie hierzu — ebenso wie zu der durchgängig weit ausgedehntern Verwendung des „Gracioso“ — durch die beständig steigenden Effectansprüche des Publikums und der Schauspieler gezwungen waren.

Was die Diction angeht, so zeichnen sich die Verse Lope's und seiner Schüler durch hohe Schönheit und glatten Fluss aus. Aeusserlich betrachtet, sind die öfters eingestreuten reinlosen Hendekasyllaben ein beinahe untrügliches Merkmal dieser Periode. Bei längern Erzählungen werden Assonanzen, im übrigen aber fast durchgängig gereimte Verse (Redondillas, Quintillas u. s. w.) angewandt. — Im Gegensatze hierzu machen die Calderonianer den ausgedehntesten Gebrauch von nur assonirenden Versen, was in Uebereinstimmung mit ihrer berechneten Dichtungsweise den Sinn besser herausbringt, wenn auch für das Gefühl die Musik der Lope'schen Verse nicht ersetzt werden kann. Verse wie in Calderon's „*Ni Amor se libra de amor*“:

*Sobre la perturbacion  
del mareo, la violencia  
del terror de la borrasca  
rindió al desmayo las fuerzas*

wird man schwerlich bei Lope oder einem seiner talentvollern Schüler finden. Eine ausführliche Darstellung der Dictions-eigenthümlichkeiten Calderon's — und damit auch seiner Schule — findet der Leser in unserer Besprechung dieses Meisters im zweiten Bande.

Im Zusammenhang hiermit steht auch die Reinheit der Sprache. Lope und seine unmittelbaren Nachfolger wussten sich in den meisten Fällen von poetischem Schwulst und der gezierten Redeweise fern zu halten, welche Don Luis de Góngora y Argote einführte, und welche nach ihm mit dem Namen des „Gongorismus“ oder „Cultismus“ belegt wird. Die Calderonianer fanden indessen um so weniger Bedenken, diese auf Effecthascherei berechnete und die Gedankenleere oft bemäntelnde Mode-Unart zu verwerthen, als ihr grosser Meister sich leider davon nicht frei zu halten gewusst und dadurch seinem Ruhme bei der Nachwelt empfindlich geschadet hat. Da im Verlaufe dieses Werkes oft von dem Gongorismus die Rede sein wird, so seien dessen hauptsächlichste Erscheinungsformen hier kurz erwähnt. Dieselben sind:

1) Ungewöhnliche Ausdrücke, vornehmlich nach dem Latein, wie „*rutilante*“, „*flamígero*“, „*atro*“, „*refulgente*“ u. s. w.

2) Ungewöhnliche Satzbildung, auch oft nach dem Latein, z. B. „*La flamante del sol dulce harmonía*“ (Cubillo, „*El rayo de Andalucía*“, P. I).

3) Hyperbolisch verzerrte Bilder, wie die Schilderung eines Rappens in Cubillo's „*Ganar por la mano el juego*“:

*Sobre un atezado bruto,  
sobre un Vesuvio portátil,  
que siendo un volcan de humo,  
era monte de azabache.*

Diese Kategorie liesse sich durch Anführung einzelner, an den Haaren herbeigeholter Bilder ins Unendliche ausdehnen. In „*El sastre del campillo*“ nennt Bances Cándamo den Lorbeer „vegetabilische Sprödigkeit“ („*vegetables esquivaces*“, mit Anspielung auf Daphne); in „*La vida es sueño*“ von Calderon sagt Rosaura bei einem Schrecken:

„*Inmóvil bulto soy de fuego y hielo*“,

d. h. „Ich bin ein unbeweglicher Körper von Feuer und Eis“  
u. s. w.

4) Dunkle Stellen, wie die folgende aus Francisco de Rojas' „*Los encantos de Medea*“:

*Junto á esta hermosa playa  
está la nave altiva, esa atalaya  
que en piés de pensamientos,  
se deja atrás los mismos elementos*

u. s. w.

Das vorstehend Gesagte ist auch die Ursache, dass der Stil der einzelnen altspanischen Dramatiker an sich schärfere Unterscheidungspunkte hervortreten lässt, als derjenige der Dramatiker anderer Nationen. Dies ist immerhin oft ein Anhalt zur Bestimmung der Autorschaft eines Dramas, wenn dasselbe verschiedenen Autoren zugeschrieben wird, während natürlich in den Fällen, in denen überhaupt kein äusserlicher Anhalt über den Verfasser vorliegt, der Werth dieses Hilfsmittels nur ein sehr problematischer sein kann.

Dass die erste Periode mehr als diejenige des freudigen, naiven Schaffens, die zweite als diejenige überlegtern Hervorbringens gelten muss, ergibt sich aus Obigem und aus der Natur der Sache selbst. Denn dass die Einbildungskraft auf einem jungfräulichen Boden üppiger wuchern muss, als auf einem bereits früher bestellten, bedarf keines Beweises. Ein weiteres Hauptmerkmal der zweiten Periode ist demnach die Nachbildung der aus der ersten überlieferten Stoffe. Nicht allein wurden diese in andere Form gegossen, sondern oft geradezu in unverfrorenster Weise in Besitz genommen. Hat doch sogar der grosse Calderon den zweiten Act seines Dramas „*LOS CABELLOS DE ABSALON*“ beinahe Wort für Wort dem dritten Act des Tirso'schen „*LA VENGANZA DE TAMAR*“ nachgeschrieben, eine Thatsache, welche man für unmöglich hielte, wenn man sich nicht jeden Augenblick davon überzeugen könnte. Bei der Besprechung des berühmten Moreto werden wir sogar sehen, dass nahezu dessen ganzes Repertoire ein Echo von Dichtern der ersten Periode ist. — Eine andere Eigenthümlichkeit der Calderon-Epoche, welche wohl auf die Unberechenbarkeit des Urtheils der im Laufe der Zeit stets anspruchsvoller und kritischer

werdenden Mosqueteros zurückgeführt werden darf, ist die Anonymität vieler Comödien (*Comedias de un Ingenio*). Ebenso kommt die Fabrikarbeit mehrerer Dichter an einem Drama zwar auch in der ersten Periode vereinzelt vor, gelangte jedoch erst in der zweiten zu wirklicher Ausdehnung. —

Ein fühlbarer Nachtheil, unter welchem die Calderonianer litten, war das zunehmende Sensationsbedürfniss ihrer Zuhörerschaften, welches schliesslich den Verfall der Nationalbühne herbeiführte. Dichter und Schauspieldirectoren sahen sich genöthigt, die dramatische Kost immer schärfer zu würzen, um den allmählich abgestumpften Geschmack ihrer Zuhörer von neuem zu reizen. Selbst die unaufhörlichen Zweikämpfe mit dem Degen wirkten nicht mehr aufregend genug, und so entstanden die sogenannten Guapo-Stücke (dem deutschen Ohre mag der italienische Ausdruck für dieses unübersetzbare Wort — Bravo — am bekanntesten klingen), welche die Feuerwaffen an Stelle des Degens setzten. Als selbst diese Aufregung nicht genügte, traten die Zauberstücke auf, eins sinnloser als das andere. Unbegreiflich ist es, wie die Inquisition dieselben dulden konnte, da sie doch dem katholischen Glauben zuwiderliefen und den Wunderthaten der Heiligen geradezu Abtrag thaten. Es ist ein neuer Beweis dafür, dass die Inquisition mehr eine politische Maschine war, dass sie die spanische Nation knechtete, wo sie sich knechten lassen wollte, dass sie sich aber dem ausgesprochenen Volkswillen nicht entgegenstemmen konnte. Wer eines weitem Beweises dafür bedarf, erinnere sich, mit welchem Erfolge die unter spanischer Botmässigkeit stehenden, weit schwächlichen Neapolitaner sich der Einführung dieses gehassten Instituts widersetzen.

Kehren wir von dieser Abschweifung zu dem zunehmenden Verfall des altspanischen Dramas zurück, so finden wir, dass die oben geschilderten Auswüchse allmählich von dem einsichtign Theile des Publikums in ihrem wahren Lichte erkannt wurden und schliesslich die höchste Entrüstung jedes Gebildeten erregten. Jetzt war der Zeitpunkt gekommen, wo die Nachbildungen des pseudo-classischen Dramas der Franzosen, die moralisirenden Dramen eines Moratin und Jovellanos, die Rührstücke eines Zavala y Zamora, Valladares y Sotomayor und sogar Bearbeitungen der Jammerschauspiele



unsers Kotzebue, wie „Menschenhass und Reue“ („*MISANTROPÍA Y ARREPENTIMIENTO*“), den Kampf mit der alten Comödie aufnehmen konnten. Die Gegensätze folgen sich naturgemäss: nach der grössten Ausschweifung folgt die steifste und gelegentlich auch schiefste Moral, wenn sie überhaupt nur wie Moral aussieht. Man braucht deshalb gar nicht einmal den Einfluss der spanisch-bourbonischen Dynastie zu überschätzen, denn irgendeine nüchterne Reaction musste eintreten, und wäre es nicht aus dynastischen Gründen die gallicisirende gewesen, so wäre sie wohl aus dem spanischen Volke selbst hervorgegangen. — Der Kampf beider Richtungen tobte ein volles Jahrhundert lang und veranlasste — da weder die Dichter des Pöbels, noch diejenigen der Gebildeten wahrhaft Grosses hervorbrachten — ein Interregnum in der dramatischen Dichtung, welches, wie bereits oben gesagt, in moderner Zeit durch die kosmopolitischere Richtung der Literatur beendet worden ist.

Neben den aufregenden, ernst gemeinten Pfeffergerichten bildeten sich in der spätern Zeit die Parodie (*Burlesca*) und die sog. Figuroncomödie für die Lachlustigen heraus. Die Parodie erscheint naturgemäss immer erst, nachdem eine gewisse Sättigung an den parodirten Werken eingetreten ist. Gleicherweise entsteht die Figuroncomödie, d. i. die Lustspielmaske, erst in vorgerücktern Literaturperioden. Beide Arten aber bilden keine Eigenthümlichkeit des altspanischen Theaters und bedürfen deshalb hier keiner weitern Besprechung.

Die Heiligencomödie dagegen, eine charakteristische Schöpfung der spanischen Nationalbühne, behauptete ihren Platz von Anfang an bis zu den letzten Ausläufern der alten Comödie. Auch sie hat wohl dazu beigetragen, die schliessliche Reaction herbeizuführen, denn obwohl das Volk die mit grossem Schaugepränge und reichlicher Anwendung von Musik ins Werk gesetzten Mirakel mit gläubigen Augen ansah, so muss doch das ungeheuere Uebermass derartiger Productionen nachgerade eine Uebersättigung hervorgerufen haben. — In Anknüpfung hieran soll noch erwähnt werden, dass die wachsende Inanspruchnahme der Musik durch die Epigonen, gefolgt von der Einführung der Oper selbst, ebenfalls auf die Abnahme des Interesses an der alten Comödie hinweist und als

ein weiteres gewichtiges Symptom des Verfalles derselben angesehen werden muss.

Selbstverständlich darf man sich die in Vorstehendem geschilderte Entwicklung der Nationalbühne nicht durchaus systematisch und allmählich fortschreitend vorstellen, denn wenn dies auch im Grossen und Ganzen der Fall ist, so greifen die einzelnen Phasen doch oft ineinander, wie dies ja bei jeder Entwicklung, bei Sprache, Cultur u. s. w. die Regel ist. So greifen Dramatiker aus der ersten Periode in die zweite herüber und umgekehrt. Am besten lässt sich die fortschreitende Entwicklung durch Charakterisirung der sechs dramatischen Koryphäen in Bezug auf deren Wahl und Behandlung des Stoffes verfolgen: Lope de Vega ist theilweise roh im Stoff, oft ungelenk in Führung der Handlung; Tellez ist polirter im Stoff; Alarcon in Disposition der Fabel; Calderon steht künstlerisch am höchsten, aber er überschreitet schon die Grenze des ästhetischen Schaffens durch übergrosse Anspannung; Rojas repräsentirt die erste Richtung des Niedergangs: die Roheit und Ueberladenheit; Moreto die zweite Variante: die Nachbildung früherer Stoffe.

Was die äusserliche Classification der altspanischen Comödie angeht, so sagt Cristóbal Suarez de Figueroa in seinem schon 1617 erschienenen Buche „*El Pasagero*“, man theile die jetzigen Comödien in „*Comedias de cuerpo*“ und „*Comedias de ingenio*“ oder „*de capa y espada*“ ein; die „*Comedias de cuerpo*“ behandelten die Stoffe der fabelhaften Könige von Ungarn, Fürsten von Siebenbürgen u. s. w., sowie die Lebensläufe der Heiligen und verwendeten Theatermaschinerie und Erscheinungen (*tramoyas y apariencias*), wären deshalb dankbar und weniger schwierig. — Diese Definition bedarf natürlich bedeutender Beifügungen. Die Dichter selbst überschrieben ihre Stücke meistentheils mit „*Comedia famosa*“ (Tellez aus Ironie „*Comedia sin fama*“), selten „*Gran Comedia*“, „*Tragicomedia*“ und noch seltener „*Tragedia*“. Die Benennungen „*Comedia de capa y espada*“, „*Comedia de ruido*“ oder „*de teatro*“, „*Comedia de figuron*“ u. s. w. sind erst durch die Kritik entstanden und erklären sich meistentheils durch den Wortlaut. „*Comedia de capa y espada*“ ist nicht allein, wie Figueroa behauptet, ein Gegensatz zu „*Comedia de cuerpo*“, sondern auch ein solcher zum historischen Drama; sie ist

das erfundene Intriguenstück, welches im altspanischen Costüm, mit Mantel und Degen gespielt wurde. „*Comedia de ruido*“ oder „*de teatro*“ ist ein Drama mit grossem theatralischen Apparat, „*Comedia de figuron*“ ein solches, in welchem, wie bereits früher bemerkt, eine stehende komische Figur, eine Lustspielmaske — etwa der beliebte „*Montañés*“, der ebenso altadelige als bäurisch plumpe Landjunker aus Asturien — die Hauptrolle spielte. „*Comedia heróica*“ ist ein viel später entstandener Ausdruck für ein Drama, in welchem königliche Personen auftraten. Im Uebrigen glaube man nicht, dass die altspanischen Dramen nach diesen Bezeichnungen allgemein classificirt worden wären; der Ausdruck „*Comedia*“ deckte so ziemlich alle dreiactigen Stücke, und die besondern Benennungen hingen einfach von der Laune des Verlegers ab. Dagegen waren die Bezeichnungen „*Zarzuela*“ und „*Auto*“ mit bestimmten Begriffen verbunden. Erstere war eine Comödie mit Musik und hatte gewöhnlich zwei Acte; sie führte ihren Namen nach dem königlichen Lustschlosse „*La Zarzuela*“, wo derartige Compositionen zuerst aufgeführt wurden. Der Titel „*Auto*“ wird später näher erläutert werden; vorläufig genüge die Definition, dass er ein allegorisches Fronleichnamsspiel bezeichnete. Die „*Entremeses*“ waren possenhafte Zwischenspiele, ebenso die „*Mogigangas*“, „*Bailes*“ u. s. w.

Ogleich die äussern Verhältnisse der spanischen Bühnen schon oft besprochen worden sind, so müssen dieselben, der Vollständigkeit halber, hier kurz recapitulirt werden.

In Madrid bestanden erst seit 1579 und 1582 feste Theater, und zwar wurde in ersterm Jahre das Theater „*de la Cruz*“, in letzterm das Theater „*del Príncipe*“ gebaut. Vorher wurde in gemietheten Höfen (*Corrales*) gespielt, und der Ausdruck „*Corrales*“ übertrug sich sogar auf die neuen Schauspielhäuser. Freilich dürfen wir uns letztere auch nicht als Prachtgebäude denken; sie waren sehr einfach und der „*patio*“, der Raum für das gewöhnliche Publikum, die *Mosqueteros*, nur mit Leinwand gedeckt. Die Eigenthümer dieser Theater waren zwei wohlthätige Bruderschaften: die „*Cofradía de la pasión y sangre de Jesu Cristo*“ (hauptsächlich zur Pflege armer kranker Frauen) und die „*Cofradía de la soledad*“ (hauptsächlich zur Aufnahme von Findelkindern). Diese erhoben einen *Cuarto* für Stehplätze, fünf *Cuartos* für einen

gewöhnlichen Sitzplatz und für die Aposentos u. s. w. entsprechend höheres Eintrittsgeld. Die eingegangene Summe wurde anfänglich zu zwei Dritteln der „*Pasion*“, zu einem Drittel der „*Soledad*“ überwiesen. Später jedoch mussten diese beiden Bruderschaften dem allgemeinen Hospital ein Viertel und an andere Hospitäler einen weitem kleinen Bruchtheil abgeben. Der Schauspieldirector erhob ein zweites Eintrittsgeld, aber auch dieses war sehr niedrig, denn in einer von Pellicer in seinem „*Tratado de la Comedia*“ (Bd. I, S. 278) citirten Schrift aus der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts wird angegeben, dass man „einem Mosquetero für 6 Cuartos singe, tanze und vorspiele“. Aarsens de Somerdyk in seinem Werke „*Voyage d'Espagne*“ (Ausgabe von 1666, S. 33) behauptet sogar, dass die Schauspieler nur ebenso viel als die Hospitäler erhoben hätten. Dies würde für den Mosquetero nur 2 Cuartos ergeben. Wie dem auch sei, so waren die Theaterpreise sehr niedrig, und auch dies mag zu der ausserordentlichen Beliebtheit des altspanischen Dramas beigetragen haben. — Die Einrichtung der Theater geht aus den zeitgenössischen Angaben nicht mit der wünschenswerthen Bestimmtheit hervor, jedoch wird man sich dieselbe etwa in folgender Weise vorstellen dürfen. Gerade vor der Bühne befanden sich einige Reihen Bänke (*bancos*) — unser heutiges Parquet —, hinter diesen der „*patio*“, das Parterre, in welchem das Volk, die „*Mosqueteros*“, stehend der Vorstellung beiwohnten. Der Spitzname „*Mosquetero*“ ist schon auf viele Arten erklärt worden; als das Wahrscheinlichste muss jedoch betrachtet werden, dass er einfach mit „*Mosquetero*“ — Musketier —, einem Soldaten der Fusstruppe identisch ist, da der Theater-Mosquetero, wie gesagt, die Comödie zu Fuss anhören musste. — Um den „*patio*“ herum zogen sich die „*gradas*“, amphitheatralisch erhöhte Stufen, während sich gegenüber der Bühne, ebenfalls amphitheatralisch erhöht, die „*cazuela*“ für die Frauen geringern Standes befand. Der Spottnamen „*cazuela*“ (Kochpfanne) rührt von der Hitze her, welche in diesem gewöhnlich gedrängt vollen Raume herrschte. Ueber diesen Plätzen erhoben sich die „*aposentos*“ (Logen ersten Ranges) und noch höher die „*desvanes*“ oder „*tertulias*“ (Logen zweiten Ranges). Die „*bancos*“ und „*gradas*“ wurden gewöhnlich von bessern Bürgern, die „*aposentos*“ von Edel-



leuten, die „*desvanes*“ von Höflingen und Geistlichen benutzt. Höherstehende Damen bedienten sich ebenfalls der „*aposen-tos*“ und „*desvanes*“, gingen aber, des Anstandes halber, meistentheils verschleiert.

Das Benehmen des Publikums gab zu vielen Klagen Anlass. Wurde schon die „*cazuela*“ durch den Lärm und die Kokettirungssucht der darin befindlichen Frauen ein Gegenstand des Anstosses, so waren die Mosqueteros ein wahrhaft gefürchteter Theil des Auditoriums. Oft unter der Herrschaft irgendeines rohen Führers — längere Zeit war dieser ein Schuster —, gaben dieselben ihr Misfallen durch Rasseln, Schellen und Pfeifen in ohrenerschütternder Weise kund, und Suarez de Figueroa erzählt sogar einen Fall, in welchem ihre Unverschämtheit so weit ging, einen Dichter, dessen Stück ihnen nicht gefallen hatte, zum spottweisen Tanzen auf der Bühne herauszurufen. Viele Dichter wandten sich deshalb nicht allein am Schlusse ihrer Stücke direct an die Mosqueteros (wie sogar der grosse Calderon in den letzten Versen seines „*EL GALAN FANTASMA*“), sondern gingen auch vor der Aufführung ihrer Dramen persönlich den Schuster oder sonstigen Mosquetero-Koryphäen um seinen Schutz an.

Was nun die Schauspieler angeht, so ergibt sich schon aus dem über die niedrigen Eintrittspreise Gesagten, dass unter denselben grosses Elend herrschen und dieser Umstand ihren moralischen Charakter herabdrücken musste. Agustin de Rojas Villandrando in seinem interessanten Buche „*El viaje entretenido*“ gibt hiervon eine lebendige Schilderung. Trotzdem lockte der das Theaterwesen umgebende romantische Reiz viele Personen an, das so schlecht bezahlte Gewerbe zu ergreifen, und die Schauspielerinnen insbesondere fanden in der Verehrung, welche ihnen von den grossen Herren gezollt wurde, eine Entschädigung anderer Art. Die Namen der berühmtesten Schauspieler und Schauspielerinnen der damaligen Zeit werden dem heutigen Leser wenig sagen, dennoch sollen, der Vollständigkeit halber, einige erwähnt werden:

Don Pedro Antonio de Castro, ein Edelmann aus hochangesehener Familie, der eine glänzende Stellung verliess, um als Gemahl der berühmten Schauspielerin Antonia Granados (die „göttliche Antandra“ genannt) deren Beruf zu ergreifen; Alonso de Morales, von Claramonte der „Fürst



der Schauspieler“ betitelt, Gemahl der schönen Jusepa Vaca, welcher er — einer bekannten Anekdote zufolge — mittels eines dicken Prügelstocks Vorsicht im Umgang mit den Höflingen anempfahl; Alonso de Olmedo, ebenfalls ein geborener Edelmann, welcher einer schönen, vermählten Schauspielerin folgte, sich mit ihr verheirathete, als ihr Gatte in maurischer Gefangenschaft eine Zeit lang verschollen war, bei des letztern unverhoffter Rückkehr aber die durch so grosse Opfer Erlangte wieder abtreten musste; Sebastian del Prado, der wegen seiner schönen Figur vom Hofe sehr verhätschelt wurde, ein grosses Vermögen erwarb, sich aber, als er Witwer geworden, in ein Kloster zurückzog; Juan Rana, ein unnachahmlicher Komiker, dessen Name in den Entremeses von Luis de Benavente u. A. eine grosse Rolle spielt; Roque de Figueroa, welcher nach Erhalt einer glänzenden wissenschaftlichen Bildung sich dem Theater in die Arme warf und als Schauspieldirector grosse Triumphe feierte.

Von Schauspielerinnen seien genannt:

Francisca Baltasara, die Heldin des im ersten Bande der „*Escogidas*“ abgedruckten Schauspiels „LA BALTASARA“; María Calderon, die Geliebte König Philipp's IV. und Mutter des zweiten Juan de Austria; María de Córdoba y de la Vega, genannt „Amarilis“, von Quevedo und Don Guillem de Castro poetisch verherrlicht, von dem unglücklichen Grafen von Villamediana satirisirt; Bárbara Coronel, eine Amazone, welche meistentheils auf der Strasse Männerkleidung trug und ihr Geschlecht verachtete; María (oder Damiana) Riquelme, ebenso berühmt wegen ihrer Schönheit, als wegen ihrer Tugend und ihres Talents; Jusepa Vaca, die oben erwähnte Gattin des Alonso de Morales.

Von den Leistungen dieser Histrionen lässt sich natürlich ausser allgemeinen Phrasen wenig sagen; um aber doch wenigstens einen Versuch in dieser Richtung zu machen, wollen wir eine Stelle aus Don Guillem de Castro's Drama „ENGAÑARSE ENGAÑANDO“ hersetzen. Die Rede ist von Doña María de Córdoba, genannt „Amárlis“.

**Prinzessin:** Sprich, wer ist Amárlis?

**Gonzalo:**

Diese ist,

Bei Gott, ein wahres Wunder. Stellt sie eine Prinzessin dar, scheinst du selbst nicht so sehr

Prinzessin, als sie's scheint. Spielt sie mit Rührung,  
 Erstaunt, entzückt sie, regt das Herz dir auf  
 Und macht dein Haar zu Berge stehen, kurz,  
 Sie ist ganz herrlich. Tanzt sie, so bewahrt  
 Sie solchen Anstand, dass die Ueppigkeit  
 Durch Ehrbarkeit sich mässigt. Kurz, für alles  
 Ist sie geboren, ist ganz ungewöhnlich:  
 Sie ist sehr elegant, ist schön gewachsen  
 Und hat ein angenehm Gesicht, ist würdig  
 Und ernst, das Ganze ohne Fehl gebaut.  
 Und was sie sonst noch Gutes haben mag,  
 Das weiss die Sonne nicht, nur Gott kann's wissen. —

Das anstössige Benehmen der Schauspieler im allgemeinen, die vielen, öfters undelicatesn Liebesintriguen in den *Capa y espada*-Comödien, besonders aber die unzüchtigen Tänze veranlassten zweimal eine Suspension der Theatervorstellungen, die erste im Jahre 1598 durch Philipp II. (deren Aufhebung bald darauf durch Philipp III. erfolgte), die andere durch Philipp IV. im Jahre 1644 bei dem Ableben seiner ersten Gemahlin, Elisabeth von Bourbon. Da zwei Jahre darauf auch der Kronprinz Baltasar Carlos im jugendlichen Alter von 17 Jahren verstarb, gelang es den religiösen Zeloten, das Verbot bis 1649 aufrecht zu erhalten. In diesem Jahre brachten es indessen die Vorstellungen der barmherzigen Bruderschaften, welche durch das Versiegen ihrer Haupteinnahmequelle in grosse Bedrängniss gerathen waren, sowie der unüberwindliche Durst des Volkes nach seiner Lieblingsvergnügung dahin, den Monarchen zur Wiederfreigebung des Theaters zu bestimmen. Allerdings wurden dieser Erlaubniss mancherlei Fesseln angelegt — unter anderm wurden die Comödien Lope de Vega's, „welche den guten Sitten so viel Schaden gethan hatten“, und die unzüchtigen Tänze verboten, Liebesintriguen sollten gänzlich ausgeschlossen sein u. s. w. Aber durch papierene Fesseln lässt sich eine Geschmacksrichtung nicht bezwingen, und bald darauf war alles wieder beim alten.

Sehen wir nun zu, in welcher Weise die altspanischen Comödien aufgeführt wurden, so ist vor allem zu erwähnen, dass die Vorstellungen in den Volkstheatern „*de la Cruz*“ und „*del Príncipe*“ bei Tageslicht stattfanden. Man begann im Winter um 2 Uhr, im Sommer um 3 Uhr Nachmittags, damit die Aufführungen vor Anbruch der Dunkelheit ihr Ende

erreichten. Einerseits geschah dies, angesichts der niedrigen Eintrittspreise, des Lichtersparnisses halber, andererseits aber auch, um nächtlichen Skandal möglichst zu vermeiden. Die Decorationen waren bei den *Capa y espada*-Comödien von grosser Einfachheit. Sie bestanden aus Vorhängen im Hintergrunde und auf beiden Seiten, welche jeden Ort vorstellten. Wurde der Ort gewechselt, so gingen die Personen auf einer Seite hinaus und traten auf der entgegengesetzten Seite wieder herein. Dies wurde durch die so häufig vorkommende Bühnenweisung: „*Entran por una puerta y salen por otra*“ ausgedrückt, und die Zuschauer mussten sich dies durch grosse Aufmerksamkeit aus dem Dialog erklären und vergegenwärtigen. Obgleich man denken sollte, diese Einfachheit hätte die Dichter unwillkürlich auf Beobachtung der Einheit des Ortes gedrängt, so war das directe Gegentheil der Fall. Der Dichter, welcher mit dem Regisseur in keinen Streit gerathen konnte, ob eine pomphafte Scenerie aus mechanischen oder finanziellen Gründen für die betreffende Bühne unmöglich sei, störte sich einfach an gar kein Bedenken dieser Art, sprang von Madrid nach Mexico, von England nach Siebenbürgen und überliess es der Phantasie des Zuhörers, diesen Sprüngen zu folgen. Bis zu dem öfters angewendeten plumpen Hülfsmittel des gleichzeitigen englischen Theaters, den Namen der betreffenden Oertlichkeit an einem auf der Bühne aufgepflanzten Holzpfeiler anzuschreiben, hat man sich in Spanien nie herabgelassen.

Bei den „Comedias de ruido“ wurde indessen auch eine gewisse Art Maschinerie angewandt. Eine interessante Andeutung hierüber findet sich in Lope de Vega's Drama „*Los GUANCHES DE TENERIFE*“, zuerst gedruckt im zehnten Bande der Comödien dieses Dichters, mit Privileg von 1617. Hier heisst es am Anfang: „Indem sich ein Berg dreht, zeigt sich auf der andern Seite ein halbes Schiff mit vielen Fahnen“ u. s. w. Als dieses Schiff mit den darin befindlichen Spaniern auf Teneriffa landet, findet sich folgende Bühnenweisung: „Das Schiff drehe sich derart, dass es wieder als Berg erscheint.“ Daraus geht hervor, dass eine drehbare Maschine angewandt wurde, welche auf der einen Seite den Durchschnitt eines Schiffes, auf der andern Seite eine bergartige Erhöhung zeigte. — Aus den Bühnenweisungen in Rojas' „*LOS TRABAJOS*

DE TOBÍAS“ erhellt, dass wegen des öftern Scenenwechsels zwischen Ninive und Rages auf zwei gegenüberliegenden Bühnen gespielt wurde, wovon die eine Ninive, die andere Rages vorstellte. — Was nun gar die Heiligencomödien anging, so mussten hier die Visionen der Jungfrau Maria und des Jesuskindes, sowie die auf und ab schwebenden Engel und Heiligen ebenfalls mit einer mehr oder weniger vollkommenen Maschinerie dargestellt werden.

Viel prächtiger dürfen wir uns jedoch die Vorstellungen in den königlichen Palasttheatern denken, obgleich auch in diesen ein Decorationswechsel, wie er heutzutage stattfindet, durch den Marquis von Heliche erst im Jahre 1661 — etwa um die gleiche Zeit wie in England — eingeführt wurde. Säle für Theatervorstellungen befanden sich in mehrern königlichen Schlössern, aber der „Buen Retiro“ stand allen andern voran, und sogar der Teich in dessen Park wurde benützt, um auf grossartige Weise Natur und Kunst zu verbinden. So wurde Calderon's wundervolles Festspiel „EL MAYOR ENCANTO AMOR“, die Geschichte des Ulysses und der Circe, theilweise auf einer in der Mitte des grossen Wasserbeckens errichteten Bühne, theilweise auf dem Wasser selbst aufgeführt, und es muss ein prächtiger Anblick gewesen sein, wie sich das Schiff des Griechen auf wirklichen Wogen schaukelte. Allerdings bargen solche Veranstaltungen auch ihre Gefahren, und es ereignete sich einst, dass bei plötzlichem Eintritt eines Wirbelsturmes sämmtliche Anwesende, voran die königliche Familie, in überstürzter, nach spanischer Etikette wenig würdevoller Weise den Schauplatz des erwarteten Vergnügens verlassen mussten.

Das Fest, welches am 15. Mai 1622 in Aranjuez vor König Philipp IV. und seinem Hofe stattfand und in Don Antonio de Mendoza's „*El Fénix castellano*“, S. 426 fg., beschrieben wird, muss ganz ungewöhnlich glänzend gewesen sein. Um die Aufstellung alles Nöthigen zu leiten, war der Hauptmann Julius Cäsar Fontana, Oberingenieur und Inspector der Befestigungen des Königreichs Neapel, nach Aranjuez berufen worden. Die Bühne war 115 Fuss lang, 78 Fuss breit und wurde von 60 Leuchtern erhellt. Man gab das Festspiel „LA GLORIA DE NIQUEA“ von Don Juan de Tarsis, Graf von Villamediana. Auf der Bühne erschienen, nach einem eröffnenden



Maskentanze der Hofdamen, verschiedene Wagen (*Carros*), wahrscheinlich in der Art der bei Darstellung der Autos angewandten Gefährte. Der erste trug eine Hofdame der Königin, Doña Margarita de Tabora, als Flussgott Tajo mit einem Mantel aus blauem Stoffe bekleidet, umgeben von Nymphen und Najaden. Der zweite enthielt Doña Francisca de Tabora, Hofdame der Infantin Doña María, welche die allegorische Figur des „April“ darstellte und mit Frühlingsblumen aller Art förmlich übersäet war. Nach verschiedenen andern Schaulstellungen wurde die Comödie selbst aufgeführt, welche mit nicht minderer Pracht ausgestattet war. Der Haupteffect wurde jedoch auf den Schluss aufgespart. Ein künstlicher Berg von 50 Fuss Breite und 80 Fuss Umkreis öffnete sich und enthüllte einen prachtvollen Garten mit natürlichen Springbrunnen. In diesem sass die Königin als „Göttin der Schönheit“ auf einem Thronessel, die Infantin und Hofdamen auf Stufen in der Runde, alle in prächtigen Gewändern. Nachdem sich die Augen der Zuschauer eine Zeit lang an dem feenhaften Anblicke geweidet hatten, wurde unter Anführung der Königin das Schlussballet getanzt.

In den Werken des Francisco Lopez de Zárate (Madrid 1651) findet sich ein langes Gedicht: „*Fiestas en la traslacion del Santísimo Sacramento á la Iglesia colegial de Lerma*“, in welchem zwei Comödienaufführungen beschrieben werden, die eine vom Grafen von Saldaña, die andere vom Grafen von Lemos veranstaltet. Der Beschreibung nach muss die Scenerie eine grossartige gewesen sein, und nach den Comödien scheint eine Art Ballet oder Pantomime stattgefunden zu haben, in welcher Eulen, Morpheus, Actäon, ein Körper ohne Kopf, Wilde, die Sündflut mit der Arche und tanzenden Thieren, ein Mann mit zwei Köpfen, ein Kampf zwischen Zwergen und Kranichen u. s. w. das Staunen und die Lachlust der Zuschauer erregten. Dass diese Schaulstellung wirklich die erwähnten Dinge vorführen musste und nicht etwa die Einbildungskraft des Zuschauers in Anspruch nehmen durfte, ergibt sich von selbst. Da auch eine Art Panorama der Stadt London erschien, so fand das Fest wohl hauptsächlich zu Ehren des damaligen Kronprinzen Karl von England (später Karl I.) statt, welcher nach Spanien gekommen war, um sich die Hand der Infantin Doña María zu erbitten, ein Project, welches, wie



bekannt, schliesslich scheiterte. Die Festlichkeit muss demnach in das Jahr 1623 gesetzt werden.

Was die pomphafte Aufführung von Calderon's „*LOS TRES MAYORES PRODIGIOS*“ betrifft, so verweisen wir auf die Besprechung dieses Dramas im zweiten Bande.

Die Reihenfolge der einzelnen Theile einer Vorstellung auf den altspanischen Volksbühnen war folgende. Zuerst wurde eine Romanze zur Guitarre gesungen, auch (hauptsächlich in den frühern Dramen) eine „Loa“, ein Prolog, declamirt. Auf den ersten Act folgte ein possenhaftes Zwischenspiel, „*Entremés*“ oder „*Sainete*“, ebenso auf den zweiten. Nach Schluss des dritten Actes wurde getanzt. An dieser allgemeinen Regel hielt man jedoch nicht strenge fest; manchmal folgte auch auf den dritten Act ein „*Entremés*“, oder Tänze fanden gleich anfangs und zwischen den Acten statt.

Diese Bemerkung leitet uns auf die schlimmste Seite des altspanischen Dramas, die Tänze, über. Noch im Jahre 1587 wurden dieselben von einem unparteiischen Geistlichen als harmlos bezeichnet, aber schon 1588 wurde von einem „Teufel in Menschengestalt“ (wie sich ein entrüsteter Zeitgenosse ausdrückt), wahrscheinlich von einer Sevillanerin, die unzüchtige „*Zarabanda*“ erfunden, welcher die „*Chacona*“ und der „*Escarra-man*“ würdig nachfolgten. Von einer Beschreibung dieser Tänze im Einzelnen sehen sogar die nichts weniger als zartbesaiteten Quellenschriftsteller ab. Dieselben gaben den hauptsächlichsten Anlass zu dem zweimaligen Verbote der Schauspielvorstellungen, und dennoch lässt es sich leider nicht in Abrede stellen, dass gerade sie einen Hauptanziehungspunkt der alten Comödie bildeten.

Dass es unter den Dramatikern der Periode eine ganze Reihe gab, welche, ihrer bessern Natur und Einsicht zuwider, ihre Schauspiele mit dem genannten unkünstlerischen und unpassenden Ballast beschweren mussten, ist wohl unbestreitbar. Trotzdem mussten sie sich so gut dazu bequemen, wie der am idealsten angelegte Mensch die niedrigsten Bedürfnisse seines Körpers befriedigen muss, um seine Weiterexistenz zu sichern. Die alte, traurige Wahrheit, dass der höchstbeanlagte Geist sich nie von den Schlacken seiner gemeinen Umgebung ganz freihalten kann, tritt auch hier auf das auffälligste hervor.

Mit dieser trostlosen Bemerkung wollen wir aber diese Betrachtungen nicht schliessen. Wir, die wir Jahrhunderte später leben, sind in den meisten Fällen im Stande, die Schlacken unserer Vorfahren liegen zu lassen und uns beinahe ausschliesslich an deren Vorzügen zu erfreuen. Die verwerflichen Tänze der altspanischen Bühne sehen wir nicht mehr, die Ehrengesetze erscheinen uns einfach als dramatische Hebel ohne actuelle Bedeutung, und sogar die oft rohen Spässe innerhalb der Dramen selbst sind bei der Lektüre — entkleidet von den Geberden eines mit dem Pöbel buhlenden Schauspielers — bedeutend weniger anstössig. Verkümmern wir uns deshalb nicht den Genuss an der ritterlichen, farben-glühenden Poesie der uns zur Besprechung vorliegenden Literaturperiode durch übertriebene Hervorhebung störender Nebendinge, sondern erfreuen wir uns an der Betrachtung einer poetischen Schaffenslust, wie sie die Welt in so riesenhaften Verhältnissen nie wieder gesehen hat!

---

## II. DIE VORGÄNGER LOPE DE VEGA'S.

Da es unsere Aufgabe ist, die Blütezeit der altspanischen Dramatik zu schildern, so muss vor allen Dingen nachgewiesen werden, in welcher Weise die Pflanze sich entwickelte, ehe sie zur Entfaltung ihres Blumenschmucks gelangte. Dies soll in nachfolgendem Abschnitt geschehen, wobei aber, der Deutlichkeit und Uebersichtlichkeit halber, nur die hervorragenden und typischen Erscheinungen besonders berücksichtigt werden sollen. Ueber die grosse Anzahl von Eglogas, Farsas, Autos u. s. w., welche die minder bedeutenden Schriftsteller des sechzehnten Jahrhunderts hervorbrachten, findet der Leser — falls er sich dafür interessirt — in Moratin's „*Orígenes del Teatro español*“, sowie in den Katalogwerken von Salvá und Barrera reichlichen Aufschluss; in unsern Rahmen gehören dieselben nicht.

Wie in andern Ländern, sind auch in Spanien die ersten

Spuren des Dramas in geistlichen Festspielen zu suchen, welche sich bis zum elften Jahrhundert zurückverfolgen lassen. Diesen rohen Productionen in umfassender Weise auf den Grund zu gehen, wie es überdies schon anderweitig geschehen ist (von Schack, „Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien“), scheint uns hier überflüssig. Sind dieselben jedenfalls die Anfänge des dramatischen Schaffens gewesen, so würde sich doch auch ohne sie allmählich eine darstellende Dichtung entwickelt haben. Denn nicht die Bedürfnisse der Kirche, sondern das Bedürfniss des Volkes riefen diese Spiele hervor, welche die Kirche mit umsichtigem Blick sich aneignete, um das Volk an sich zu fesseln. Dies geht aus der Prüfung vieler derartiger Stücke des sechzehnten Jahrhunderts unzweideutig hervor. Die rohesten Spässe füllen den Hauptraum, und wenn am Schlusse irgendein Hirte die Geburt des Heilandes verkündet, so ist damit alles Vorhergegangene mit dem Mäntelchen der Religion bedeckt.

Dass es in Spanien mehrerer Jahrhunderte bedurfte, bis sich aus den alten kirchlichen Spielen die weltliche Bühnendichtung entwickelte, darf wohl auf die unaufhörlichen Existenzkämpfe der Spanier mit den Usurpatoren ihres Vaterlandes, den Mauren, zurückgeführt werden. Das alte geistliche Spiel fand einfach in der Kirche selbst statt; die Stätte der Andacht war gleichzeitig die Stätte der von dem Klerus aus Klugheitsrücksichten patronisirten Ergötzung. Ein Anderes wäre es mit der weltlichen Bühnendichtung gewesen. Diese hätte ausserhalb der Jurisdiction der Geistlichkeit gestanden und wäre mit den kirchlichen Aufführungen sogar in eine Art Concurrenz getreten. Solange aber der Spanier mit Schwert und Lanze im Glaubenskampfe den Mohammedanern gegenüberstand, so lange war es dem Klerus ein Leichtes, die weltliche Bühnendichtung — welche ausserdem nicht, wie die geistliche, einen fertigen Darstellungsraum, die Kirche, vorfand, sondern eigener Spielräumlichkeiten bedurft hätte — zurückzuhalten. Als aber 1492 mit Granada das letzte Bollwerk der Mauren in Spanien fiel, wagte sich die weltliche Bühnendichtung, erst schüchtern — durch Privatdarstellungen in den Palästen der Magnaten —, dann dreister durch Aufführungen in Schauspielhöfen — *Corrales* — ans Licht. Die ersten Versuche dieser Art fallen merkwürdigerweise genau

in das Jahr der Eroberung Granadas — 1492; es sind die Stücke des

### Juan del Encina.

Dieser Dichter wurde 1468 oder 1469 in Encinas bei Salamanca geboren. Nachdem er in letzterer Stadt seine Studien vollendet hatte, nahm er Dienste bei dem Herzog von Alba. Im Jahre 1496 veröffentlichte er seinen „*Cancionero*“, welcher die meisten seiner dramatischen Arbeiten enthält. Bei den Vorstellungen derselben, welche vor seinem Gönner, dem Herzog von Alba, dessen Gästen und Freunden stattfanden, scheint der Dichter selbst mitgewirkt zu haben. Nach Verlauf einiger Jahre begab er sich nach Rom, wurde Geistlicher und erhielt vermöge seiner musikalischen Talente die damals als Gipfel der Wünsche eines Musikers angesehene Würde eines Kapellmeisters der päpstlichen Kapelle. Im Jahre 1519 machte er in Begleitung des Marquis von Tarifa eine Pilgerreise nach Jerusalem, welche er später in Versen beschrieb. Einige Zeit darauf scheint ihn jedoch die Sehnsucht nach der Heimat ergriffen zu haben, denn er kehrte in Folge der wohl von ihm nachgesuchten Ernennung zum Prior von Leon nach Spanien zurück und starb 1534 zu Salamanca.

Die hier in Frage kommenden Stücke betitelt der Dichter „Eglogas“, „Representaciones“ und — in einem Falle — „Auto“, letzteres indessen nicht in dem spätern Sinne, sondern einfach in demjenigen eines Actus, einer Handlung. Sie haben nur kleinen Umfang und keine Acte-Abtheilung, sind in Versen (oft in schönen „*coplas de pié quebrado*“) abgefasst und schliessen mit einem „Villancico“, einem gewöhnlich kurzen und ziemlich unpoetischen Gesang; die Zahl der redenden Personen ist eine sehr beschränkte. Anfänglich scheint sich Encina einfach bemüht zu haben, die vorgefundenen rohen kirchlichen Spiele zu vervollkommen. So finden wir unter seinen Eglogas zwei, welche die Geburt Christi verherrlichen und deshalb wohl zur Feier des Weihnachtsfestes bestimmt waren. In der ersten necken sich zwei Hirten in nicht allzu zarter Weise mit Stichelreden, in der andern unterhalten sich vier Landleute über die nasse Witterung, über den Tod eines Sakristans und machen schliesslich ein Spielchen; bei beiden



Stücken bildet die Verkündigung der Geburt des Heilandes — in einem Falle durch zwei Collegen, im andern durch einen Engel — den Schlusseffect. — In einer „Representacion“ treten zwei Eremiten auf und treffen — nach einer Unterredung über die Passion Christi — mit der heiligen Veronica zusammen, welche ihnen das bekannte Schweisstuch zeigt. Das Loblied eines Engels auf Christus und ein ernster Villancico der übrigen schliessen das Stückchen. — Derbkomisch ist eine Fastnachtsegloga. Vier Hirten füllen ihren Magen noch einmal in höchst ausgiebiger Weise, ehe der Aschermittwoch beginnt, und singen zum Schlusse den üblichen Villancico, in welchem das gleiche Thema wiederholt wird.

An diesen kunstlosen Stückchen versuchte Encina seine Schwingen, ehe er durch Uebergang zum weltlichen Drama der „Vater der spanischen Bühnendichtung“ wurde, wie ihn die Literarhistoriker mit Recht genannt haben. Durch diesen Uebergang fühlte er sich offenbar von einer Fessel befreit, denn schon bei den jetzt zu besprechenden Eglogas zeigt sich eine merkliche Erweiterung der Handlung, ein dramatischer, wenn auch primitiver Plan, und noch auffälliger tritt dieser Kunstfortschritt in seinem besten Stücke, der „EGLOGA DE PLÁCIDA Y VITORIANO“ hervor.

Die beiden ersterwähnten Eglogas handeln von der Macht der Liebe, welche Höflinge zu Schäfern, Schäfer zu Höflingen macht. In der ersten tritt ein verheiratheter Schäfer, Mingo, auf und macht der Hirtin Pascuala den Hof. Diese aber ist nicht geneigt, sich mit einem Ehemanne einzulassen, und als ein Escudero hinzutritt, welcher ihr ebenfalls seine Liebe erklärt, gibt sie diesem den Vorzug, freilich unter der Bedingung, dass er Schäfer werde. Der verliebte Höfling verspricht dies. — Der Anfang des zweiten Stückes belehrt uns, dass der Escudero seinen raschen Entschluss bereut hat. Um sich aber nicht von seiner geliebten Hirtin zu trennen, beredet er diese, sich auch dem Stadtleben zuzuwenden. Nicht genug damit, erliegen seiner Ueberredungskunst auch Mingo nebst seiner Gattin Menga, was sie alle am Ende durch einen weitem Villancico kundgeben.

Noch reichhaltiger ist die Handlung der bis vor kurzem verloren geglaubten, aber von Salvá 1873 in dessen „Catálogo“ beschriebenen „EGLOGA DE PLÁCIDA Y VITORIANO“. Plá-



cida und Vitoriano, zwei Liebende, werden durch ein Misverständniss getrennt. Vitoriano sucht sich vergeblich durch Hingeben an eine Andere zu betäuben, während Plácida ihrem Leben durch Selbstmord ein Ende macht. Vitoriano, welcher die Leiche findet, will das Gleiche thun, wird aber durch Venus daran verhindert, die mit Hülfe Mercur's Plácida wieder zum Leben erweckt. An dieser Auferweckung einer Todten durch die heidnische Göttin nahm die Inquisition wahrscheinlich Anstoss, denn das Stück wurde gleich nach Veröffentlichung auf den Index gesetzt. Die Anwendung der griechischen Göttermaschinerie durch Gil Vicente, Lope de Rueda, Juan de la Cueva u. A. ist wohl entweder direct oder indirect auf diesen Vorgang des „Vaters des spanischen Dramas“ zurückzuführen.

---

Den Spuren des Encina folgten in der Composition primitiver Weihnachtsstückchen: Lopez Rangel, Juan Pastor, Fernando Diaz u. A., ferner Lucas Fernandez und der weiter unten ausführlicher zu besprechende Portugiese Gil Vicente. Lucas Fernandez ist ausserdem Verfasser eines Autos über die Passion Christi und verschiedener Schäferspiele profaner Art in der Manier Encina's. Auch Juan de Paris mag hier erwähnt werden, in dessen interessanter, wenn auch etwas ungehobelter „FARSA“ der Keim vieler Comödien der Blütezeit enthalten ist, und deren Inhalt deshalb kurz angegeben werden soll. — Ein Escudero will aus Liebesverzweiflung Eremit werden und begibt sich zu diesem Zwecke zu einem bekannten Büsser in die Einsamkeit. Der Teufel tritt nun auf und gibt seine Absicht kund, den Escudero von seinem frommen Entschlusse abzubringen, indem er ihm seine Geliebte Numida nachschickt. Dies geschieht, der bussfertige Escudero gibt seinen religiösen Plan ebenso rasch auf, als er ihn gefasst hat, und der Pater Eremit willigt gutmüthig darein, unter der Bedingung, dass das Liebespaar sofort heirathe. Dass der Dämon hierdurch einen Sieg davongetragen hat, scheint dem ehrlichen Dichter entgangen zu sein. — Man vergleiche hiermit die später zu besprechende, interessante Comödie Montalvan's: „UN GUSTO TRAE MIL DISGUSTOS.“

---

Eine bedeutende Erscheinung ist der Portugiese

**Gil Vicente,**

welchem von seinen Zeitgenossen der Ehrentitel des „portugiesischen Plautus“ beigelegt worden ist. Drei portugiesische Städte: Guimarães, Barcelos und Lissabon streiten sich um die Ehre, seine Vaterstadt gewesen zu sein. Ueber das Jahr seiner Geburt herrscht Ungewissheit, aber die verdienstvollen Herausgeber der neuern Ausgabe seiner Werke — Barreto Feio und Monteiro — machen mit Recht darauf aufmerksam, dass in des Dichters letzter Comödie „FLORESTA DE ENGANOS“, aufgeführt 1536, der „Justiça maior“ — welcher möglicherweise von ihm selbst dargestellt wurde — sagt:

*Ya hice sesenta y seis,  
ya mi tiempo es pasado.*

Vielleicht darf man hieraus folgern, dass des Dichters Geburt in das Jahr 1470 zu setzen ist, was durchaus mit der Wahrscheinlichkeit übereinstimmt. Aber auch die zweite Zeile der angezogenen Stelle scheint uns einen biographischen Beweiswerth zu besitzen. Die „FLORESTA DE ENGANOS“ ist, wie bereits gesagt, des Dichters letzte Comödie, und die Vermuthung, er habe seine bis dahin unermüdliche Feder nur mit dem Tode niedergelegt, gewinnt durch die wehmüthige, vielleicht infolge zunehmender Kränklichkeit gemachte Aeusserung: „Schon ist meine Zeit um“, einen beinahe sichern Boden. Wir dürfen deshalb den Eintritt seines Todes wohl 1536 oder kurz nachher vermuthen und hiernit die äusserst vage Angabe des Bibliographen Barbosa, dieses Ereigniss sei vor 1557 zu setzen, näher präcisiren.

Im übrigen beschränken sich die auf uns gekommenen Lebensnachrichten Vicente's in den Hauptpunkten darauf, dass er auf der Universität Lissabon anfänglich Jurisprudenz studirte, dieses Fach aber später aufgab und sich der schönen Literatur widmete, dass er seine Talente und Kenntnisse bei Hofe — hauptsächlich durch dramatische Compositionen, in welchen er selbst Rollen übernahm — verwerthete, dass er verheirathet war und mehrere Kinder hatte, welche einen Theil des poetischen Genies ihres Vaters erbten.

Gil Vicente's dramatische Arbeiten, welche durchgängig

zu verschiedenen Hoffestlichkeiten verfasst wurden, rangiren, der Zeit nach, von 1502 bis 1536. Dieselben sind theils in portugiesischer, theils in castilianischer Sprache abgefasst, theils sind beide Sprachen vermischt. Im „AUTO DA FAMA“ (1510) wird sogar ausser dem Portugiesischen und Castilianischen auch das Italienische und Französische herangezogen. Vielleicht sind die später zur Besprechung gelangenden polyglotten Stücke des Torres Naharro auf dieses Vorbild zurückzuführen, wenn nicht etwa letzterer Dichter durch seinen Aufenthalt in Italien zu diesem Sprachengewirr (maccaronische Poesie) verleitet worden ist.

Die Veröffentlichung der Werke unsers Gil Vicente geschah erst längere Zeit nach seinem Tode — 1562 — durch seinen Sohn Luiz Vicente. Von diesem wurden sie mit den uns jetzt so interessanten Angaben über Datum ihrer Aufführung und Gelegenheit ihrer Abfassung versehen. Er theilt sie in „*Obras de devoção*“, „*Comedias*“, „*Tragicomedias*“ und „*Farças*“ ein, Unterscheidungen, welche bei ihm sehr oberflächlicher Art sind, während sein Vater hauptsächlich nur den Ausdruck „Auto“ — im Sinne Juan del Encina's — gebraucht zu haben scheint.

Dass unser Dichter den ersten Anstoss zu seinen dramatischen Compositionen dem genannten Juan del Encina verdankt, steht ausser Zweifel. Ebenso zweifellos aber ist es, dass er seinem Vorbilde nicht allein an wahrhaftem Dichtergenie weit überlegen war, sondern auch, dass er durch bedeutende Erweiterung der Fabel und Personenzahl seiner Comödien, sowie durch umfassende Anwendung der Allegorie die altspanische Comödie ein gutes Stück in der Entwicklung vorangebracht hat. Die Construction seiner Stücke ist indessen noch sehr mangelhaft.

Unter den Weihnachtsspielen Vicente's, welche sich durch grosse Originalität der Gedanken und reizende lyrische Stellen auszeichnen, mögen die Autos „*LA SIBILA CASANDRA*“ und „*LOS CUATRO TIEMPOS*“ hier eine kurze Besprechung finden. Im ersten soll die Hirtin Casandra (in welcher wir eine Verkörperung der „Menschheit“ vermuthen möchten) mit dem reichen Hirten Salomon (Verkörperung des „Judenthums“) vermählt werden. Trotz Zuredens ihrer Tanten Erutea, Persica und Cimeria (die erythräische, persische und kimmerische

Sibylle) und ihrer Oheime Jesaias, Moses und Abraham weigert sich Casandra, diese Verbindung einzugehen, da sie glaubt, sie sei zur jungfräulichen Mutter des verheissenen Messias ausersehen. Jetzt aber wird ein Vorhang auf der Bühne auseinandergezogen, und die Weihnachtskrippe mit der heiligen Familie erscheint. Alles betet das Christuskind an, Casandra sieht ihren Irrthum ein und bittet um Vergebung ihres sündlichen Gedankens, der Messias hätte aus ihr (der Menschheit) hervorgehen können. — Die von uns supponirte Allegorie ist allerdings von Luiz Vicente in der Anmerkung zu dem besprochenen Auto seines Vaters in keiner Weise angedeutet worden, aber wir glauben nicht fehlzugehen, wenn wir eine buchstäbliche Auffassung der Handlung als Verkennung des bedeutenden Genies unsers Gil Vicente zurückweisen.

Im „AUTO DE LOS CUATRO TIEMPOS“ ist die Allegorie noch schärfer betont, indem die Figuren der vier Jahreszeiten in Person auf der Bühne erscheinen. Nachdem diese sich eine Weile mit gegenseitigen Reibereien unterhalten haben, tritt „unter grossem Getöse“ (dies ist die Bühnenweisung) der Gott Jupiter auf, welcher die Aufmerksamkeit der Streitenden darauf lenkt, dass sie besser thäten, den unterdessen geborenen Heiland anzubeten. Nun erscheint die Weihnachtskrippe, und Jupiter, sowie die Jahreszeiten, bringen dem Christuskind ihre Huldigungen dar. Sie werden darin gänzlich unmotivirter- und unnöthigerweise von König David abgelöst, der in längerer, mit lateinischen Brocken gespickter Rede ebenfalls den Messias anbetet.

Merkwürdig ist auch das anonym gedruckte Stück: „TRAGICOMEDIA ALEGÓRICA DEL PARAÍSO Y DEL INFIERNO“, eine eigene Uebertragung des Dichters seines portugiesisch geschriebenen „AUTO DE MORALIDADE“ ins Castilianische. Dessen Inhalt ist etwa folgender. Zwei Barken warten auf die Todten: die des Teufels und die eines Engels. Die meisten Verstorbenen: ein Hidalgo, ein Wucherer, ein Dieb, ein Mönch mit einer Dirne, ein Corregidor, ein Rechtsgelehrter und ein Jude zählen darauf, von dem Engel aufgenommen und in das Paradies befördert zu werden, verfallen aber dem Teufel und der Hölle. Nur vier Ritter, welche im Kampfe gegen die Mauren gefallen sind, und der Gracioso (damals der Tölpel) dürfen die Barke des Engels besteigen. — Eine Vorarbeit hierzu ist



das portugiesisch geschriebene „AUTO DA BARCA DO INFERNO“ (1517).

Im „AUTO DA FEIRA“ (1527) kommt, wie bei Torres Naharro, das sündhafte Rom sehr schlecht weg. Die tolle Vermischung der heidnischen Götterwelt mit der christlichen, wie sie in diesem Stücke vorkommt, findet sich in mehrern andern Comödien des Dichters. — Im „AUTO DA ALMA“ (1508) sind die spätern „*Autos sacramentales*“ vorgebildet. Die heilige Kirche ist das geistige Gasthaus der Seele auf ihrem Wege zum Himmel, ihr Tisch ist der Altar, ihre Speisen die Abzeichen der Passion. Der Teufel versucht die Seele, aber die Kirche trägt mit genanntem Apparat den Sieg davon. — Im „AUTO DA CANANEA“ (1534), die Austreibung des Teufels aus der Tochter der Kananiterin behandelnd, haben wir den Embryo der spätern biblischen Dramen, im „AUTO DE SAN MARTIN“ (1504) einen solchen der Heiligenstücke.

Nicht weniger wichtig sind die profanen Bühnendichtungen Gil Vicente's. Allerdings darf man auch bei ihnen keine in sich geschlossene, logisch durchgeführte Handlung suchen, und die Roheit vieler Szenen erinnert beständig daran, dass wir uns an der Wiege altspanischer Dramatik befinden; aber poetisch gedachte Situationen und sprachlich schöne Stellen söhnen uns oft mit diesen Mängeln aus.

Die kleine „COMEDIA DEL VIUDO“ (1514) dreht sich um die Idee, dass ein verkleideter Prinz beide Töchter eines Witwers liebt und deshalb bei deren Vater Knechtesdienste nimmt. Seiner Unschlüssigkeit, welcher der beiden Schönen er die Hand reichen soll, wird endlich durch das Erscheinen seines Bruders ein Ende gemacht, der ihn allerwärts gesucht hat und jetzt eine der Damen zum Altare führt, während der Prinz sich mit der andern vermählt.

Bedeutend ausgedehnter und abenteuerlicher ist die „COMEDIA DE RUBENA“ (1521). — Rubena, die Tochter eines gestrengen Abtes, hat sich von einem jungen Geistlichen verführen lassen. Sie wird uns am Anfange des Stückes nach einem kurzen Prolog in Mutterwehen vorgeführt. Eine herbeigeholte Zauberin beschwört vier Teufel, welche die Unglückliche dem Zorne ihres Vaters durch Davontragen ins Gebirge entziehen. Hier verlieren wir sie ganz aus den Augen und



hören nur, dass sie ein Töchterchen zur Welt gebracht und ihm den Namen Cismena beigelegt hat. Die Zauberin nimmt sich des Kindes an, ebenso zwei auf ihren Befehl von den Dämonen herbeigebrachte Feen. Letztere prophezeien, Cismena sei dazu bestimmt, von ihrer spätern Pflegemutter an Mauren verkauft, alsdann aber Gemahlin eines Prinzen zu werden. Dem ersten Theile dieser Weissagung entzieht sich Cismena auf Rath der Feen durch die Flucht nach Kreta, der zweite Theil trifft ein, denn ein Prinz von Syrien, der als Page ihres aus Liebesgram verschiedenen Anbeters Felicio verkleidet ist, erhebt sie schliesslich zu seiner Gemahlin. — Wie roh und phantastisch der Stoff ist, bedarf keiner Ausführung; besonders widerlich ist die lange Scene der Mutterwehen. Einige Entschädigung hierfür bietet die oft poetische Sprache.

Auf höherer Stufe stehen die beiden Tragicomödien: „DON DUARDOS“ und „AMADIS DE GAULA“ (1533). Dieselben sind schon von beträchtlicher Ausdehnung und kommen von allen Werken Vicente's dem spätern Nationaldrama am nächsten. Beide entnehmen ihren Stoff bekannten Ritterromanen (dem zweiten Buche des „*Primaleon*“ und dem berühmten „*Amadis de Gaula*“), in beiden ist die Handlung ungeschickt geführt, aber poetisch, in beiden finden sich höchst bemerkenswerthe Stellen. In „DON DUARDOS“ ist die Romanze am Schlusse, welche Duran in seinem „*Romancero general*“ abgedruckt hat: „*Por el més era de Abril*“, von der bezau-berndsten Schönheit. Ebenso reizend ist der Monolog der Prinzessin Florida (Bd. II, S. 237 der Barreto und Monteiro'schen Ausgabe), in welchem sie beim Anblick des lachend-schönen Palastgartens den Gedanken ausspricht, die Liebe ihres als Gärtner verkleideten und fungirenden Prinzen könne nicht so gross sein, als die ihrige, denn in ihrem Wirkungskreise, d. i. in ihren Gemächern, sähe sie, wie sogar die Tapetenbilder weinten über ihren Liebesgram.

Bildet bei „DON DUARDOS“ die Liebe dieses Prinzen zu der Prinzessin Florida den Hauptstoff, so ist auch in „AMADIS DE GAULA“ die Liebe des Helden und der schönen Oriana der Hauptangelpunkt des Stücks. Eine höchst charakteristische Stelle findet sich in der Scene, in welcher Amadis auf dem einsamen „Felsen des Elends“ (*peña pobre*) in Gesell-

schaft eines Eremiten ein Büsserleben führt. Sein Lehrmeister gibt ihm einen Besen in die Hand, um seine bescheidene Behausung zu reinigen und sich hierdurch in Werken der Demuth zu üben. Da flammt in Amadis die Erinnerung an seine reckenhaften Thaten auf, das geringe Werkzeug wird in seinem Geiste zum Kriegsschwert, er schwingt es hoch auf, als ihn der Eremit durch die erstaunte Frage nach dem Grunde seiner Bewegung in die Wirklichkeit zurückruft:

**Ermitaño:** *Y con esta escoba, hermano,  
barrereis esta posada. —  
¿Porqué alzais así la mano?*

**Amadis:** *Perdonad, padre ermitaño,  
que yo pensé que era espada.*

Dies ist ein Zug, würdig Don Guillem de Castro's. — „AMADIS DE GAULA“ ist, nebenbei bemerkt, seinerzeit von der Inquisition verboten worden; warum, ist schwer ersichtlich.

Die „*Farças*“ unsers Dichters sind ebenso unzusammenhängend in der Handlung, als seine anspruchsvollern Dramen, zeigen aber meistentheils scharfen, attischen Witz. Wären dieselben in Prosa geschrieben, so könnte man denken, Lope de Rueda habe sie bei den komischen Szenen seiner Comödien vor Augen gehabt. Ganz köstlich ist z. B. die „*FARÇA DE INEZ PEREIRA*“, welche 1523 vor König Johann III. im Kloster (!) von Thomar aufgeführt wurde. Dieselbe soll einer Verleumdung des Dichters seitens seiner Feinde ihren Ursprung verdanken. Diese beschuldigten ihn, er eigne sich bei seinen Comödien die Stoffe fremder Autoren an, worauf der Angegriffene im Palast erklärte, er wolle über irgendein kurzes Thema ein Lustspiel schreiben. Als solches gab man ihm die Redensart: „*Antes quero asno que me leve, que cavallo que me derrube*“, d. h.: „Ich will lieber einen Esel, der mich trägt, als ein Ross, das mich abwirft.“ Der Dichter erfand nun folgende Handlung. Die schöne Inez Pereira hat sich ins Köpfchen gesetzt, ihr künftiger Gatte müsse ein hochgebildeter und kluger Mann sein. Sie verschmäht deshalb den gutmüthigen und wohlhabenden, aber etwas beschränkten Pero Marquez. Endlich wird durch zwei jüdische Heirathsvermittler ihr Ideal zur Wirklichkeit: sie wird die Gattin eines musikalisch und geistig gebildeten Escuderos. Bald

zeigt sich die Schattenseite ihrer Wahl, denn der wenig begüterte Gemahl hält sie sehr knapp, überwacht sie genau und zeigt überhaupt einen Mangel an Duldsamkeit, welcher dem etwas leichtlebigen Naturell der jungen Frau in keiner Weise zusagt. Selbst als er in den Krieg zieht, trifft er seine Vorsichtsmassregeln, dass Inez seine Abwesenheit nicht missbrauche. Unter solchen Umständen erscheint dem Dämchen die Nachricht, ihr Gatte sei im Kriege gefallen, als eine wahre Heilsbotschaft. Sie hat nichts Eiligeres zu thun, als den früher verschmähten gutmüthigen Pero Marquez zu heirathen, der sie wirklich alles thun lässt, was sie will, und den sie infolge dessen in grösster Kürze zum Hahnrei macht. — Sehr moralisch ist diese Fabel nicht, aber sie ist höchst komisch ausgeführt, und die Charakterzeichnung der Personen ist für die Epoche ganz vortrefflich.

Noch unmoralischer in der Tendenz, aber ebenfalls mit attischem Witz geschrieben, ist das „*AUTO DOS FISICOS*“. — Ein Geistlicher, welcher ein Mädchen hoffnungslos liebt, geräth hierüber in einen derartigen Zustand, dass man ihm nacheinander vier Aerzte schickt. Jeder verordnet etwas anderes, und der letzte findet die Sache so bedenklich, dass er dem Patienten anrath, einen Beichtiger kommen zu lassen. Dies geschieht, und der Kranke gesteht dem Seelenarzt, dass seine tödliche Krankheit die Liebe sei. Während man nun denken sollte, der Beichtiger ermahne den sündigen Priester zur Busse, behandelt derselbe die Sache als Scherz und erklärt, das Lieben sei keine Sünde, denn Gott habe es selbst verordnet. Als Beweis führt er an, Gott habe gesagt, dass der Mann für das Weib (!) — in diesem Falle Eva — Vater, Mutter und alles verlassen solle, und obgleich manche Gelehrte behaupteten, dies verstehe sich nur für die Ehefrau, so sei ja Eva noch gar nicht verheirathet gewesen, als Gott dies verordnet habe. Natürlich verstehe sich dieses Verlassen nur für den Fall, dass die Frau hübsch sei, nicht für irgendeine Unappetitliche. — Kann man sich etwas Freieres denken?

An dieses Stück reiht sich naturgemäss die Bemerkung, dass unser Dichter in einer ganzen Reihe seiner Comödien die Geistlichkeit auf die unbarmherzigste Weise verhöhnt und gegeisselt hat, was um so merkwürdiger ist, als der grösste

Theil dieser Stücke unter der Regierung des fanatischen Johann III. von Portugal verfasst und vor demselben aufgeführt wurde.

Gil Vicente war ein vielseitiger, fruchtbarer und höchst begabter Dichter. Seine Mängel sind diejenigen seiner Zeit, seine Vorzüge seine eigenen, und wäre er ein Jahrhundert später geboren worden, so würde er jetzt eine der ersten Stellen in der altspanischen Dramatik einnehmen.

### Bartolomé de Torres Naharro.

Dieser für die altspanische Dramatik hochbedeutende Dichter wurde gegen Ende des fünfzehnten Jahrhunderts zu La Torre bei Badajoz geboren. Ueber seine Jugendzeit fehlen biographische Nachrichten; man weiss indessen, dass er infolge eines Schiffbruches als Gefangener nach Algier kam, später ausgelöst wurde und dann eine Zeit lang in Rom unter dem Schutze des Generals Fabrizio Colonna lebte. Die in der Hauptstadt der Christenheit herrschenden Laster veranlassten ihn zu einer Satire, welche seine Verbannung zur Folge hatte. Diese Satire ist offenbar diejenige, welche in seiner „*Propaladia*“ als „*Capítulo III de Diversos*“ abgedruckt ist, ein Umstand, der merkwürdigerweise den Literarhistorikern entgangen zu sein scheint, da sie nur in ganz allgemeinen Ausdrücken von dieser geharnischten Composition sprechen. In der That kann es nicht wundernehmen, dass dieselbe den Zorn der römischen Machthaber auf sich zog. Für diejenigen unserer Leser, welchen ein Exemplar der „*Propaladia*“ nicht zu Gebote steht, seien — unter vielen andern — folgende Ehrentitel aufgezählt, mit welchen Rom belegt wird: Haupt der Unflätigkeit; allgemeine Stiefmutter; Schlachthaus der Guten; Sklavin der Schurken; Sünderhöhle; Paradies der Wollust; ein Markt, auf welchem verkauft wird, was nie einen Preis hatte (Sündenablass) u. s. w. Hätte Luther dies geschrieben, so würde man sich nicht darüber wundern. — Der verbannte Dichter flüchtete nach Neapel, wo er den Schutz der Dichterin Vittoria Colonna (Tochter des Generals Fabrizio Colonna) und ihres berühmten Gatten, des Marquis von Pescara,



genoss. Dort gab er 1517 eine Sammlung seiner Werke heraus, die er „*Propaladia*“ benannte. Sein weiterer Lebenslauf ist für uns in Dunkel gehüllt.

Torres Naharro erscheint auf den ersten Blick als ein selbstbewusstes Talent, denn obgleich er lange in Italien lebte und seine Stücke dort oft aufgeführt wurden, widerstand er der Versuchung, dem damals fortgeschrittenern italienischen Kunstdrama nachzueifern. Er bildete im Gegentheil die Form des spanischen Dramas aus, welche er bei Juan del Encina fand, und hat dadurch der Literatur seines Vaterlandes einen grossen Dienst erwiesen. Die künstlichen Versformen entlehnte er ebenfalls dem Encina, welcher seinerseits ohne Zweifel durch die Verskünsteleien der zeitgenössischen höfischen Cancioneros beeinflusst worden war. Der Fortschritt indessen, welchen Torres Naharro anbahnte, war eine bedeutende Erweiterung der dramatischen Fabel. Wenn auch einzelne seiner Comödien, wie die „*SOLDADESCA*“ und „*TINELARIA*“, gar keine dramatische Handlung, andere nur eine ziemlich einfache aufweisen, so ist z. B. der stoffliche Inhalt der „*COMEDIA AQUILANA*“ ein verhältnissmässig sehr reicher. Ausserdem führte er einzelne charakteristische Eigenthümlichkeiten in die spanische Comödie ein, welche seinem grossen Nachfolger Lope de Vega direct den Weg ebneten. Hiermit meinen wir hauptsächlich die Einführung der „*Graciosos*“, d. i. der Diener und Zofen, welche die Liebesverhältnisse ihrer Herrschaften parodiren, wie z. B. in der „*HIMENEA*“ und „*AQUILANA*“; ferner das Ständchen in der „*HIMENEA*“, das Handhaben des brüderlichen Dolches in der gleichen Comödie und den verkleideten Prinzen in der „*AQUILANA*“. Der Boden für Lope de Vega war durch unsern Dichter vollständig vorbereitet, und wäre das „*Wunder der Natur*“ etwa siebzig Jahre früher geboren worden, so hätte es der unmittelbaren Nachfolger des Torres Naharro nicht bedurft, um die Wunderblume der spanischen Nationaldramatik um sieben Jahrzehnte früher zur Entfaltung zu bringen. Im Gegentheil konnten die Productionen späterer Dichter Lope de Vega nur auf andere Wege führen, und dass er — den genannten grossen Zeitraum zurückspringend — die von Torres Naharro angebahnte nationale Form aufgriff und unendlich vervollkommnete, ist eben, wie in der Einleitung gesagt, der vollgültigste Beweis für sein



unbedingt selbständiges Genie und für die Fundamentirung des spanischen Nationaldramas auf seine Persönlichkeit.

Gehen wir von dieser abschweifenden Bemerkung zu den einzelnen Dramen des Torres Naharro über, so finden wir die einfachste und noch recht rohe Handlung in der „JACINTA“. — Divina, die Besitzerin eines Schlosses, hat die unangenehme Gewohnheit, vorüberziehende Reisende mit Güte oder Gewalt anhalten und nach ihrer Feste bringen zu lassen, um ihre echt weibliche Neugierde durch Ausfragen über die Vorgänge in der Welt zu befriedigen, eine Gewohnheit, welche nach Cäsar („*De bello gallico*“, Lib. IV, Cap. V) auch die alten Gallier besaßen. Einstmals werden drei Reisende zu ihr gebracht, deren einer — Jacinto — ihr so gut gefällt, dass sie ihn zum Gatten nimmt. Das Stück schliesst mit einem Villancico in der Art des Encina. Die beissend satirische Stelle über die Verderbniss Roms ist so oft angeführt worden, dass sie uns der Leser erlassen wird, um so mehr, als die oben angeführte Satire der „*Propaladia*“ bedeutend schärfer ist.

Die Fabel der „*COMEDIA HIMENEA*“ ist die am besten geführte, diejenige der „*COMEDIA AQUILANA*“ die reichste. Letztere lässt sich wie folgt zusammenfassen. Aquilano, Kronprinz von Ungarn, dessen Vermählung mit Felicina, der Tochter des Königs Bermudo von Leon, auf diplomatischem Wege eingeleitet ist, kommt — von dem Bildnisse seiner Braut entzückt — verkleidet nach Spanien, um allein durch die Anziehungskraft seiner Persönlichkeit ihre Liebe zu erringen. (Das gleiche Motiv, welches die spätern spanischen Dichter häufig benutzt haben, bildet auch einen Haupthebel der weiter unten zu besprechenden „*HIMENEA*“.) Diese Eroberung gelingt ihm, aber da ihm die Infantin nicht auch ihre Tugend opfern will, verfällt er in tiefe Schwermuth. König Bermudo, welcher ihn sehr liebt, befiehlt seinen Aerzten, Aquilano's Heilung zu versuchen. Einer derselben, Esculapio, räth ihm, den Kranken durch den Anblick schöner Frauen zu zerstreuen. Der ehrgeizige Heilkünstler scheint in dieser Curmethode so weit zu gehen, dass er seine eigene schöne Gemahlin zu dieser Schaustellung befiehlt, während der König die Infantin mit ihren Hofdamen an Aquilano vorbeiziehen lässt. Während dieses Schauspiels hält Esculapio den Puls des Kranken in der Hand und beobachtet, dass dessen Auf-

regung beim Vorbeigehen der Infantin am heftigsten ist. Nachdem er das Uebel erkannt, handelt es sich darum, dem König die Pille schonend beizubringen. Er gebraucht die List, demselben seine Vermuthung auszusprechen, Aquilano's Schwermuth entspringe der Liebe zu seiner (Esculapio's) Gemahlin. Der König sucht ihn darauf, in seiner blinden Zuneigung für den Kranken, zu überreden, er möge dessen Heilung durch Aufopferung seiner Gattenehre versuchen. Nun darf der Arzt erwidern, der Monarch möge seinen eigenen Rath befolgen, denn Aquilano's wahre Geliebte sei die Infantin. Der König geräth ausser sich und ist halb entschlossen, Aquilano hinrichten zu lassen. Die Infantin will deshalb ihrem Leben ein Ende machen, erhält aber zu rechter Zeit die freudige Nachricht, dass ihr Geliebter sich als Erbprinz von Ungarn entpuppt hat und deshalb mit Bewilligung ihres Vaters ihr Gemahl werden kann. — Man sieht, dass hier die Geschichte des Antiochus und Seleucus benutzt ist. Das Stück hat gute dramatische Momente. Ein Liebesverhältniss des Dieners Aquilano's mit der Zofe Felicina's läuft neben der Haupthandlung her.

Diejenige Comödie unsers Dichters, welche der spätern Lope'schen Form am meisten den Boden geebnet hat, ist die „*COMEDIA HIMENEA*“, ein wirklich verdienstliches Stück. Die Handlung ist logisch und sehr einfach, der Dialog sogar etwas primitiv geführt. — Himeneo, ein Edelmann, möchte Febea, die Schwester eines Marquis, erst durch persönliche Liebenswürdigkeit erobern, ehe er die Heerstrasse der Werbung bei ihrem Bruder betritt. Er bringt ihr deshalb häufige Nachtständchen und sagt ihr am Gitterfenster galante Süssigkeiten. Er besiegt wirklich ihr jungfräuliches Herz und erhält ein nächtliches Stelldichein. Die Ansichten des Marquis, welcher der Sache auf die Spur kommt, weichen natürlich von denjenigen des Liebhabers bedeutend ab; er überfällt eines Nachts das Liebespaar und setzt, nachdem Himeneo geflohen, der schuldigen Schwester den Dolch auf die Brust. Diese verwickelt ihn indessen in eine ziemlich weitläufige Discussion über das Vorgefallene, was Himeneo Gelegenheit gibt, mit Hülfsstruppen in Gestalt seiner beiden Lakaien zu erscheinen und den Zorn des Marquis ausserdem durch Erklärung seiner ehrlichen Absichten auf Febea zu beschwich-

tigen. Hierauf singen alle einen Villancico. Die typische Aehnlichkeit mit der spätern *Capa y espada*-Comödie liegt auf der Hand.

Die andern Stücke unsers Dichters weisen nur grössere Unförmlichkeiten auf, ohne ein weiteres Licht auf die Entstehung des spätern Dramas zu werfen. So ist die „SERAFINA“ ein rohes Werk und behandelt eine Bigamiegeschichte, wie sie später die valencianische Schule vorzuführen liebte; die Personen sprechen vier verschiedene Sprachen: castilianisch, valencianisch, italienisch und lateinisch. — In der „TROFEA“ wird König Emmanuel von Portugal verherrlicht. — Die „SOLDADESCA“ ist eine Reihe loser Bilder aus dem Soldatenleben, die „TINELARIA“ aus dem Dienerschaftszimmer eines römischen Cardinals. Beide sind derbe, unzusammenhängende, aber mit kräftigen Pinselstrichen hingeworfene Malereien, in beiden herrscht ein ähnliches Sprachengewirr wie in der „SERAFINA“.

Die Comödien des Torres Naharro sind in fünf Acte eingetheilt, welche er zuerst „*Jornadas*“ nennt; sie beginnen mit einem „*Introito*“ (der „*Loa*“) und einer Inhaltsangabe (*Argumento*) und schliessen gewöhnlich mit einem Villancico. In der Vorrede zu seiner „*Propaladia*“ hat der Dichter einige Ansichten über das Drama geäussert. Dieselben sind an sich der nähern Erwähnung nicht werth, haben aber das Verdienst, das ängstliche Anklammern an die classischen Kunstkritiker und Musterdichter als unnöthig zu bezeichnen und den neuern Dichter auf den Weg der selbständigen Natürlichkeit zu weisen. Dieser Fingerzeig mag immerhin nicht ohne Einfluss auf Lope de Vega gewesen sein.

Als bemerkenswerthe Stücke aus dieser Zeit dürfen noch Cristóbal de Castillejo's Farsa „*LA COSTANZA*“ und Francisco de Avendaño's „*COMEDIA FLORISEA*“ erwähnt werden. „*LA COSTANZA*“, ein Jugendwerk des bekannten Dichters, glänzt ebenso sehr durch kernige, idiomatische Diction, als durch schamlosen Dialog. Die „*COMEDIA FLORISEA*“ ist die erste Comödie in drei *Jornadas* und hat eine fortlaufende, wenn auch ungelenke Handlung. Beide Stücke sind in Versen geschrieben.

Müssen die Werke der bisher besprochenen Schriftsteller mehr der Kunstdichtung beigezählt werden, so stellt sich der jetzt zu besprechende

### Lope de Rueda

als echter Volksdichter dar, dessen Stücke den Geschmack des Volkes für theatralische Darstellungen in hohem Grade weckten und mehr hierdurch, als durch ihre Form, den Boden für die Lope de Vega'sche Comödie weiter vorbereiteten.

Böhl de Faber sagt bei Gelegenheit einer kurzen Notiz über diesen Dichter, derselbe habe anscheinend seine Stücke ohne Kenntniss derjenigen seiner Vorgänger geschrieben. Dies ist immerhin möglich, wenn auch nicht wahrscheinlich. Allerdings ist zwischen den künstlichen Versmaassen seiner höfischen Vorgänger und seiner kernigen Prosa, sowie seinen handwerksmässigen Reimen kein Vergleich möglich; dies wird aber wohl daher rühren, dass Rueda als erzogener Handwerker entweder nicht im Stande oder nicht gewillt war, diese Formen nachzuahmen und weiter zu führen. Dieser Gedanke scheint dem sonst sehr feinsinnigen Kunstkritiker nicht gekommen zu sein, ebenso wenig aber der, dass Lope de Rueda allerdings einem Vorbilde gefolgt ist, welches ihm erreichbarer, volksthümlicher schien. Wir meinen die „CELESTINA“, jene gewaltige dramatische Novelle, welche nur wegen ihrer Unaufführbarkeit nicht in unsern Rahmen gehört, jene Mutter unzähliger ähnlicher Productionen, welche den Büchermarkt des sechzehnten Jahrhunderts überschwemmten. Dass Lope de Rueda als Schauspieler die übermässige Ausdehnung seines Vorbildes in die Grenzen der Aufführbarkeit zurückgedrängt hat, ist wohl natürlich genug; im übrigen aber ist sowohl die lebhaft, kernige Sprache, die unverhältnissmässige Ausdehnung der Scenen zwischen den Dienern, die öftere Anwendung von Sprichwörtern und der ganze Ton durchaus in der Art des genannten Musters. Eine äusserliche Bestätigung des Gesagten liegt darin, dass die „CELESTINA“ von unserm Dichter zweimal ausdrücklich erwähnt wird, und zwar in der „EUFEMIA“ und in dem „RUFIAN COBARDE“. Der Volksdichter hat durch diese Anlehnung allerdings — wie bereits gesagt — nicht die Form des spanischen Nationaldramas weiter gebracht, wohl aber ist der lebendige dramatische Geist, der seine Stücke durchweht



und der bei der „CELESTINA“ wegen ihrer Unaufführbarkeit bei dem Volke nicht zur Geltung kommen konnte, von grossem Einfluss auf die wachsende Beliebtheit dramatischer Vorstellungen gewesen.

Unser Dichter, über dessen Jugendjahre Nachrichten fehlen, war von Gewerbe ein Goldschläger, verliess diese Beschäftigung in spätern Jahren, wurde Schauspieldirector und Dichter und führte seine eigenen Werke zwischen 1544 und etwa 1565 in verschiedenen Städten Spaniens mit grossem Erfolge auf. Cervantes spricht (im Prolog der „*Ocho Comedias*“) aus eigener Anschauung von dem bedeutenden Talente Rueda's als Schauspieler und von der Art, wie er seine Stücke in Scene setzte. Sein Tod muss Ende 1565 oder Anfang 1566 erfolgt sein, und seine Beisetzung geschah in ehrenvollster Weise im Dome zu Córdoba.

Seine dramatischen Arbeiten zerfallen in drei Klassen: die Comödien, die „*Coloquios*“ (Gespräche) und die „*Pasos*“ (die spätern *Entreméses*). Seine Hauptstärke liegt in den letztern und in den komischen Theilen seiner Comödien, also auf der Seite des kernigen, nüchternen Verstandes. Dies stimmt mit seiner Erziehung überein und geht auch daraus hervor, dass er eine erträgliche Fabel nur zu Stande brachte, wenn er einem Muster folgte — wie bei der „*EUFEMIA*“ und den „*ENGAÑOS*“ —, während er bei der „*ARMELINA*“, welche seine eigene Erfindung zu sein scheint, nur den tollsten Unsinn zusammenschweisste, gleich allen nüchternen Verstandesmenschen, wenn sie in das Reich der Phantasie übergreifen.

Bei weitem die beste seiner Comödien ist die „*EUFEMIA*“, in welcher er einer bekannten Novelle des Boccaccio oder einer spanischen Bearbeitung derselben folgte. Die Sprache des Stückes ist ausserordentlich idiomatisch und erinnert beständig an die „*CELESTINA*“, dagegen ist die Führung der Handlung eine sehr ungefüge und mangelhafte. — Leonardo, ein unbegüterter Hidalgo, verlässt seine Schwester Eufemia, um bei Valiano, einem reichen Edelmann, Dienste zu nehmen. Er steigt in dessen Gunst und Vertraulichkeit bald so hoch, dass er Gelegenheit hat, sich mit ihm von den Tugenden seiner Schwester Eufemia zu unterhalten. Damit erweckt er in Valiano den Wunsch, eine so mustergültige Gattin zu erringen. So weit geht alles gut, aber Leonardo's rasches Emporkom-



men hat ihm in Paulo, einem andern Diener Valiano's, einen bittern Feind erweckt. Dieser glaubt, die Stellung des verhassten Günstlings am besten dadurch zu untergraben, dass er auf dessen gepriesene Schwester einen schnöden Verdacht wirft. Als anscheinendes Beweisstück verschafft er sich — da er Eufemia ihrer zurückgezogenen Lebensweise halber nicht einmal zu Gesicht bekommen kann — durch eine List von deren Zofe das Haar eines Muttermals auf ihrer Herrin Brust. Hiermit ausgerüstet, gelingt es ihm, Valiano den Glauben beizubringen, er habe der Jungfrau heimlichste und grösste Gunst genossen. Valiano ist so aufgebracht über das vermeintliche Verbrechen Leonardo's, ihm ein solches moralisches Ungeheuer zur Gattin empfohlen zu haben, dass er ihn zum Tode verurtheilt. Aus dem Kerker schreibt Leonardo deshalb einen schmähenden Brief an Eufemia, in welchem er ihr vorhält, dass er ihrer Sünde wegen sterben müsse. Das unschuldige Mädchen geräth ausser sich, geht aber der Sache auf den Grund und hört von ihrer Zofe, auf welche Weise ihr Haar in Paulo's Besitz gekommen ist. Sie entschliesst sich nun, den Verleumder durch eine List zu überführen, begibt sich incognito in Valiano's Palast und klagt Paulo an, er habe ihr während einer Schäferstunde ein kostbares Juwel entwendet. Paulo schwört, er habe sie nie gesehen, könne also den fraglichen Diebstahl nicht begangen haben. Nun entdeckt sich Eufemia, und der Betrug liegt am Tage. Valiano lässt Paulo statt Leonardo's hinrichten, setzt letztern wieder in seine volle Gunst ein und reicht Eufemia die Hand.

Die „COMEDIA DE LOS ENGAÑOS“ (nach einer Novelle des Bandello) und die „COMEDIA MEDORA“ (eine schwache Copie der „ENGAÑOS“) wenden jenen rohen und bequemsten aller dramatischen Hebel, eine täuschende Aehnlichkeit zweier Personen — in beiden Fällen Geschwister — an. Die Vergleichung beider Stücke liefert einen schlagenden Beweis für unsere obige Behauptung, dass Lope de Rueda die poetische Erfindungskraft vollständig gefehlt habe. Denn während die Handlung in den „ENGAÑOS“ immerhin eine verhältnissmässig interessante ist, da sich Rueda an die benutzte Novelle anlehnen konnte, so ist die Fabel der „MEDORA“ so unendlich ärmlich, dass sie eigentlich nur den Rahmen zu einer Reihe possenhafter Scenen hergibt.

Etwas weniger ärmlich, aber um so unsinniger ist die Fabel der „*COMEDIA ARMELINA*“, welche hier kurz skizzirt werden soll, um unsere weiter oben in Betreff dieses Stückes gemachte Bemerkung zu beweisen. — Armelina, die Adoptivtochter Pascual Crespo's, eines Schmiedes, soll sich mit einem verwitweten Schuhmacher vermählen, will sich aber aus Ver zweiflung darüber in das Meer stürzen. Der Gott Neptun erbarmt sich jedoch ihrer und nimmt sie mit sich in sein Wasserreich. Unterdessen ist ein ungarischer Edelmann, Viana, nach Spanien gekommen, um seine Tochter Florentina, welche ihm als Kind geraubt worden ist, zu suchen, da er durch einen maurischen Zauberer (welcher zu diesem Behufe Medea's Geist beschwört) erfahren hat, sie halte sich in diesem Lande auf. Viana's Adoptivsohn und Begleiter, Justo, hat sich seinerzeit in Armelina verliebt und, wie es scheint, Gegenliebe gefunden. Als deshalb letztere verschwunden ist, wird ihre Entführung Justo zur Last gelegt, und dieser soll gerade in Gegenwart seines Adoptivvaters in den Kerker verbracht werden, als im wahren Sinne des Wortes der „*Deus ex machina*“, Neptun, erscheint. Dieser erklärt, Armelina sei die gesuchte Tochter Viana's, Justo aber ein natürlicher Sohn des Schmiedes. Armelina wird nun mit Justo vereinigt, und die kreuzweisen Väter, Pflege- und Schwiegerväter schwimmen in Glück.

Die „*Coloquios*“ machen ihrem Titel („*Gespräche*“) durch breite, langweilige Reden Ehre und sind, mit Ausnahme der darin vorkommenden komischen Stellen, durchaus werthlos. Das „*COLOQUIO DE CAMILA*“ ist eine schwächliche Vorarbeit zu „*ARMELINA*“, während das „*COLOQUIO DE TIMBRIA*“ mit Recht die kritische Entrüstung Moratin's erregt. Das blödsinnige Durcheinander von Aussetzungen, unbewussten Verwandtschaften und Verzauberungen (eine Person ist in eine Harpye verwandelt, eine andere in einen hohlen Baum eingezaubert worden) zeigt aufs neue, wie unser Dichter wirklicher poetischer Einbildungskraft gänzlich ermangelte und dieselbe durch berechnete Extravaganz zu ersetzen suchte. Beide Stücke finden ihre Lösung durch einen *Deus ex machina*. Sie sind in Prosa geschrieben. — Die „*Coloquios*“ in Versen sind, ausser einem Bruchstück, welches Cervantes in seine Comödie „*LOS BAÑOS DE ÁRGEL*“ eingeflochten hat, und demjenigen, welches sich „*PRENDA DE AMOR*“ betitelt, verloren

gegangen. Dieser Verlust ist indessen, nach dem Erhaltenen zu urtheilen, nicht zu bedauern, denn Rueda's handwerksmässige Reime sind mit seiner prächtigen Prosa gar nicht zu vergleichen. Dagegen sind die „Pasos“, Prosa-Schwänke oft derbster Art, aber meistentheils von echt komischer Erfindung, sehr bemerkenswerth und dürfen als Vorbilder der spätern „Entreméses“ gelten.

Lope de Rueda war ein derb und kernig angelegter Charakter von praktischer Vernunft und feinem Verständnisse für das Bedürfniss der schaulustigen Menge. Hierdurch leistete er der spätern Comödie Pioniersdienste, aber ein Unglück wäre es gewesen, wenn man ihm blindlings gefolgt wäre, denn gerade die Mischung seines derben Mutterwitzes mit der blühenden Einbildungskraft und den poetischen Formen anderer Dichter stempelt das spanische Nationaldrama zu dem, was es ist, zu jener eigenthümlichen Kunstdichtung, die noch heute unsere hohe Bewunderung erregt.

---

Gleich Lope de Rueda, war auch Alonso de la Vega Schauspieldirector und Dichter. Gleich diesem, scheint er mehr Verstandesmensch gewesen zu sein, denn seine eigenen Erfindungen sind ebenso, oder in noch höhern Grade verzerrt, als die „ARMELINA“ seines Collegen. Zauberer und heidnische Götter mischen sich auch bei ihm in die Alltagswelt. Sein bestes Stück ist „LA DUQUESA DE LA ROSA“, dessen Handlung sich an eine Novelle des Bandello anlehnt, aber auch in diesem treten gänzlich unmotivirter Weise schemenhafte, allegorische Figuren auf. Es ist, wie auch die beiden übrigen Dramen des Dichters, „LA TOLOMEA“ und „LA SERAFINA“, in Prosa geschrieben.

---

### **Juan de Timoneda,**

geboren zu Valencia gegen Ende des fünfzehnten Jahrhunderts, gestorben etwa 1580 in hohem Alter, verdient nicht allein wegen seiner eigenen Productionen, sondern auch wegen seiner Herausgeberthätigkeit eine besondere Erwähnung in der Geschichte des vor-Lope'schen Dramas. Ihm verdanken wir

die Veröffentlichung einer ganzen Reihe wichtiger Werke der schönen Literatur, wozu ihm sein Gewerbe als Buchhändler die erwünschte Handhabe bot. Besonders hervorzuheben ist die Herausgabe eines *Romancero* in vier Theilen: „*Rosa de Romances*“, sowie im dramatischen Fache diejenige der Werke seines Freundes Lope de Rueda und des Alonso de la Vega.

Was seine eigenen Arbeiten für die Bühne angeht, so nennt er dieselben „*Farsas*“, „*Comedias*“ und „*Tragicomedias*“, ferner „*Pasos*“ und „*Autos*“. Unter den drei erstgenannten Gattungen ist vor allen Dingen die „*COMEDIA CORNELIA*“ hervorzuheben, da dieselbe in Prosa verfasst ist, während Timoneda bei seinen übrigen Stücken die metrische Form angewandt hat. Die Handlung ist — wie in fast allen Dramen des Autors — höchst mangelhaft geführt, dagegen ist der Dialog witzig und natürlich. — In der „*TRAGICOMEDIA LLAMADA FILOMENA*“ wird die Fabel von Progne und Philomene in anachronistischer Weise behandelt. — In der „*PALIANA*“ und „*AURELIA*“ hat der Dichter nach Vorgang seines Freundes Lope de Rueda höchst extravagante Fabeln zusammengeschmiedet; in beiden ist ein Nekromant die erste Ursache der dargestellten Verwickelungen. — Um so einfacher, geradezu null, ist die Handlung der „*ROSALINA*“. Dieselbe besteht darin, dass sich zwei Kaufleute, Antonio und Leandro, sammt Schwiegervater und Tochter des letztern in ein Kloster zurückziehen. Merkwürdigerweise ist es dem Dichter nicht eingefallen, uns die Umstände, welche diese Personen zu dem genannten Entschlusse veranlassen, auf der Bühne vorzuführen, wenn man hinsichtlich der beiden Letztgenannten nicht etwa die Nachahmungssucht als dramatisches Motiv gelten lassen will. —

Wie bei Lope de Rueda, lag auch bei Timoneda das Haupttalent auf der komischen Seite. So ist seine freie Prosabearbeitung der Menächmen des Plautus: „*COMEDIA DE LOS MENECMOS*“, recht lobenswerth und die Handlung der „*FARSA LLAMADA TRAPACERA*“, wenn auch derbkomisch und für unsere Begriffe übermässig frei, doch natürlich und lebhaft. Das gleiche Lob gebührt seinen Schwänken, welche — im Gegensatz zu denjenigen Lope de Rueda's — in Versen abgefasst sind. Einen derselben nennt er: „*ENTREMÉS DE UN CIEGO, UN MOZO Y UN POBRE*“, das erste Stück, welches die



Bezeichnung „Entremés“ trägt; die andern drei betitelt er „Pasos“. Dass er den Ausdruck „Paso“ indessen mehr als Titel eines kurzen Stückes, denn als Schwank auffasste, geht daraus hervor, dass der „PASO DE LA RAZON, LA FAMA Y EL TIEMPO“ einfach eine Discussion dieser drei allegorischen Personen über die Geburt Christi ist.

Auch einige Autos sacramentales — jedenfalls von sehr einfacher Construction — und mehrere andere geistliche Stücke, begleitet von den damals üblichen Spässen —, hat Timoneda geschrieben. Dieselben sind jedoch von so grosser Seltenheit, dass selbst Moratin nur ein einziges davon — „AUTO DE LA OVEJA PERDIDA“ — zu Gesicht bekommen hat.

Hatte sich schon Timoneda — im Gegensatz zu Lope de Rueda — in seinen meisten Werken von neuem der metrischen Composition zugewandt, so setzten:

### **Joaquin Romero de Cepeda,**

sowie seine sämmtlichen bedeutendern Nachfolger dieselbe wieder in ihre ausschliesslichen Rechte ein.

Von Cepeda's Lebensumständen wissen wir nur, dass er in Badajoz ansässig war. Er ist Verfasser lyrischer Gedichte, einer legendarischen Geschichte der Zerstörung Trojas und zweier Comödien. Letztere, welche uns allein hier zu beschäftigen haben, verdienen eine grössere Beachtung, als ihnen bisher zu Theil geworden ist, denn in einer derselben („COMEDIA SALVAJE“) treffen wir auf die uns von Lope de Vega her so geläufigen „Redondillas“ und eine zweistrophige Romanze, in der andern auf reine „Quintillas“, kurze „Canciones“ und das von Lope und seinen Nachfolgern als poetischer Leckerbissen so oft angewandte Sonett. Diese Neuerungen werden zwar gewöhnlich dem Juan de la Cueva zugeschrieben; da aber Moratin ein Manuscript der „METAMORFÓSEA“ von 1578 gesehen hat, während La Cueva's Comödien erst von 1579 an aufgeführt und 1588 gedruckt wurden, so ist wahrscheinlich unserm Cepeda die Palme der Priorität zuzuerkennen. Nicht genug aber mit diesen äusserlichen Neuerungen, hat der Dichter — unserer Kenntniss nach — in der „METAMORFÓSEA“



den ersten Versuch gemacht, ein psychologisches Problem zu behandeln, eine Aufgabe, welche leider von den spanischen Dramatikern der besten Zeit, mit wenigen Ausnahmen, dem Problem einer verwickelten und spannenden Intrigue hintangesetzt worden ist.

In der „COMEDIA METAMORFÓSEA“ führt uns nämlich der Dichter eine Gruppe von je drei Schäfern und Schäferinnen vor, welche untereinander verliebt sind, aber unglücklicherweise derart, dass die Sympathien nicht zusammentreffen. Als nach vielem Hin- und Herreden den Verschmähenden die Einsicht kommt, dass auf diesem Wege keine Einigung zu erzielen sei, wenden sie ihre Liebe den vorher Verschmähten zu. Diese aber glauben in der plötzlichen Wandlung nur einen Beweis von Wankelmuth sehen zu müssen, und verschmähen ihrerseits die ihnen früher so wünschenswerth erschienenen Liebeswerbungen. Mit einer vorwurfsvollen Rede über die Liebe schliesst das kurze Stück. — Die Sprache des Dichters ist nüchtern, die Verse aber flüssig. Moratin's harte Kritik des Werkchens scheint uns völlig unberechtigt, da er den oben angedeuteten ästhetischen Punkt ganz übersehen hat. Wahr ist es, dass die Behandlung des psychologischen Problems eine sehr einförmige und rohe ist, aber diese Unfertigkeit ist bei einem ersten Versuche wohl selbstverständlich.

Die „COMEDIA SALVAJE“ stellt sich in den ersten Acten als eine Nachahmung der „CELESTINA“ in Versen und unter Anwendung anderer Personennamen dar. Die Handlung ist anfangs lückenhaft und ärmlich, verfällt aber am Schlusse in den gegen-theiligen Fehler der Ueberbürdung mit unnöthigen Episoden. Die Sprache ist wie bei der „METAMORFÓSEA“ innerlich nüchtern, aber die Verse selbst fliessen glatt dahin. Der Inhalt ist folgender. Anacreo, ein Caballero mittlern Standes, liebt die schöne und tugendhafte Lucrecia, die Tochter reicher und edler Aeltern. Diese aussichtslose Neigung vertraut er seinem Diener Rosio an, welcher ihn mit der Hoffnung auf Erreichung seines Ziels durch die Kupplerin Gabrina tröstet. Die Bitten Rosio's und das Geschenk einer goldenen Kette seitens Anacreo's bewegen Gabrina, das Vermittleramt zu übernehmen. Sie führt sich im Hause Lucrecia's als Verkäuferin von allerlei Kleinigkeiten ein, und es gelingt ihr wirklich, die Jungfrau in Abwesenheit ihrer Aeltern zu überreden, ihr nach

dem Hause Anacreo's zu folgen. Als die Aeltern zurückkommen und das Verschwinden ihrer Tochter bemerken, fällt ihr Verdacht sofort auf Gabrina. Sie zwingen diese mittels eines Richters, welcher die Tortur anwendet, zum Geständnisse des Vorgefallenen und eilen dann, ebenfalls in Begleitung der Justiz, nach dem Hause Anacreo's. Hier widersetzt sich Rosio ihrem Eindringen mit bewaffneter Hand und wird deshalb auf offener Bühne aufgeknüpft, während Anacreo und Lucrecia, jedes einzeln, entfliehen. Die Aeltern Lucrecia's suchen diese jetzt in der Umgegend. Sie werden von Räubern angefallen, der Vater wird getödtet, die Mutter von Anacreo gerettet. Kaum ist dies geschehen, so dringen zwei Wilde (Salvajes) auf Anacreo und Lucrecia's Mutter ein, finden jedoch beide ihren Tod, der eine durch Anacreo, der andere durch die in Jägertracht herbeieilende Lucrecia. Nach erfolgter Erkennungsscene werden die Liebenden vereint.

Auch Cepeda war, wie Lope de Rueda, ein Verstandesdichter, aber in höfischen Formen.

---

### Die geistlichen Schauspiele der Periode.

Da die bisher besprochenen Koryphäen der jung aufstrebenden spanischen Dramatik ihre Bedeutung überwiegend dadurch erhalten, dass sie aus den alten kirchlichen Spielen das weltliche Drama entwickelten, so hatten wir bisher — bei Juan del Encina, Gil Vicente u. A. — nur flüchtige Gelegenheit, die sich noch unmittelbarer jenen ältesten Spielen anschliessende religiöse Bühnendichtung der Periode zu besprechen. Dies soll, insoweit es für unsere Zwecke nöthig erscheint, jetzt nachgeholt und derjenige Theil geistlicher Compositionen einer kurzen Betrachtung unterzogen werden, der sich den genannten primitiven Vervollkommnungsversuchen in natürlicher Folge anschloss.

Dass das religiöse Element, nachdem es in Spanien lange Zeit die ausschliessliche Herrschaft geführt, sich von der profanen Bühnendichtung nicht verdrängen liess, sondern neben derselben noch jahrhundertlang eine grosse Rolle spielte, liegt in der Natur der Sache und wird im Verlaufe

unserer Darstellung genügend klar gestellt werden. Die uns augenblicklich zur Betrachtung vorliegende Periode zeigt schon für sich allein eine unabsehbare Reihe geistlicher Compositionen, welche sich am einfachsten in Dramatisirungen biblischer Geschichten und in didaktisch-allegorische Stücke theilen lassen. Es liegt unserm Zwecke zu fern und würde einen allzu grossen Raum beanspruchen, wollten wir hier eine specielle Musterung dieser Arbeiten vornehmen; für unsern Plan genügen allgemeinere Angaben, gefolgt von speciellern Besprechungen einiger einschlägigen Werke, wozu wir hauptsächlich diejenigen des Sebastian de Horozco und des Bartolomé de Palau ausersehen haben.

Eine Uebersicht des allgemeinen Charakters der in Rede stehenden Stücke lässt sich am einfachsten aus der Inhaltsanzeige eines, 95 Nummern enthaltenden Codex gewinnen, welchen die Nationalbibliothek zu Madrid im Jahre 1844 erworben hat. Da dessen Inhalt in Barrera's „*Catálogo*“, S. 706 fg., genau angegeben ist, so können wir uns darauf beschränken, einige Stücke hervorzuheben, deren Stoffe theils der Bibel, theils der Heiligentradition entnommen sind. So finden wir dramatisirt: das Opfer Abraham's, die Verbannung Hagar's, die Wanderung Abraham's nach Kanaan, die Flucht Jakob's, die Vermählung Isaak's, den Kampf Jakob's mit dem Engel, die Geschichte des Simson, diejenige des Nebukadnezar und des Ahasver in je zwei Autos u. s. w., sämmtlich aus dem Alten Testament; die Flucht nach Aegypten, die Kreuzabnahme, die Auferstehung, die Himmelfahrt Christi u. s. w. aus dem Neuen Testament; Autos über die Himmelfahrt Mariä, über den heiligen Georg, den heiligen Christoph, die heiligen Kinder Justus und Pastor, die heil. Barbara, Eulalia u. s. w. aus der Heiligentradition. In letztgenannten Stücken darf man entschieden die Anfänge der zu so ungeheurer Ausdehnung gelangten Heiligencomödie des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts erblicken.

Beiläufig gesagt, sind sämmtliche Nummern des Codex — ausgenommen das verdienstvolle „*AUTO DE CAIN Y ABEL*“ von dem Maestro Ferruz — anonym. Dieser Umstand ist zu bedauern, wenn ihm auch keine übermässige Wichtigkeit beigelegt werden kann, da der Katalog von Barrera, vervollständigt durch etwa vierzig bisher nicht genannte Dichter-

namen seitens Don Manuel de Cañete's in dessen „*Teatro español del siglo XVI*“, ohnedem für das sechzehnte Jahrhundert ein dramatisches Schriftstellercontingent von staunenswerther Stärke aufweist.

Von dieser abschweifenden Bemerkung zurückkehrend, muss unter den unabhängig von dem genannten Codex erhaltenen Stücken aus der biblischen Geschichte die „*COMEDIA JOSEFINA*“ von Micael de Caravajal hervorgehoben werden, eine Dramatisirung der Erlebnisse des Patriarchen Joseph, welche nach den von Cañete gegebenen Proben eine recht verdienstvolle Arbeit ist. Ebenso dürfen Pedro Altamirando's „*LA APARICION QUE NUESTRO SEÑOR JESU CRISTO HIZO Á LOS DOS DISCÍPULOS QUE IBAN Á EMAUS*“ und Luis de Miranda's „*COMEDIA PRÓDIGA*“, eine recht weltlich ausgeschmückte Ausführung des Gleichnisses vom verlorenen Sohn, als bemerkenswerthe Dichtungen bezeichnet werden. Auch eine Heiligencomödie: „*COMEDIA DE SAN ALEJO*“, von Lopez de Ubeda und Cornejo de Rojas erheischt Erwähnung, da dieselbe wahrscheinlich das erste Beispiel einer gemeinsamen Arbeit zweier spanischen Dramatiker ist. Bei allen diesen Stücken ist jedoch stets im Auge zu behalten, dass sie wegen der Einfachheit ihrer Handlung und des Dialogs mit den gleichartigen Dramen Lope de Vega's und seiner Nachfolger überhaupt nicht verglichen werden können. Einen allgemeinen Begriff des Durchschnitts derselben wird der Leser durch kurze Besprechung der Werke des

### Sebastian de Horozco

gewinnen. Dieser Schriftsteller war Rechtsanwalt in Toledo und Vater der weit berühmtern Don Juan und Don Sebastian de Horozco y Covarrubias. Sein Hauptwerk, in welchem auch seine dramatischen Arbeiten enthalten sind, der „*Cancionero*“, befindet sich als Manuscript in der Columbinischen Bibliothek zu Sevilla, ist aber 1874 von der „*Sociedad de Bibliófilos andaluces*“ durch den Druck veröffentlicht worden. Er muss ein Mann von zwei Naturen gewesen sein, denn während seine lyrischen Gedichte und sein „*Entremés*“ — obgleich letzteres auf den Wunsch einer ihm anverwandten Nonne verfasst und wirklich in deren Kloster aufgeführt



worden ist — oft zuchtlos sind, zeigen seine beiden „Representaciones“ eine einfache, wohlthuende Frömmigkeit ohne den Zusatz von Roheit, welchem wir so oft in den spanischen Stücken dieser Art begegnen. Die gleiche Doppelnatur zeigt der später zu besprechende Bartolomé de Palau.

Die erste der beiden Representaciones von Horozco — 1548 in der Kirche, d. i. wohl im Dom zu Toledo dargestellt — behandelt die Parabel im zwanzigsten Kapitel Matthäi. Ein „Argumento“ in Quintillas geht voraus, das Uebrige ist in künstlichen „Coplas de pié quebrado“ abgefasst. Nach dem „Argument“ tritt der Besitzer eines Weinbergs auf und wirbt zwei Tagelöhner für das Umgraben desselben. Später erscheinen zwei abgedankte Soldaten, noch später am Tage ein armer Geistlicher und eine Art Ablassverkäufer, welche sich ebenfalls dem Herrn des Weinbergs für Tagelohn verdingen, da ihre sonstigen Beschäftigungen wenig einzutragen scheinen. Am Ende des Tagewerks werden Alle gleichmässig bezahlt, was den Erstgekommenen Grund zur Klage gibt, obschon sie den ausbedungenen vollen Tagelohn erhalten. Der Herr aber weist diese Beschwerde als grundlos zurück und erklärt, niemand habe das Recht, seine Grossmuth zu beschränken, solange er seine gesetzlichen Verpflichtungen in vollem Umfange erfülle. Am Schlusse wird ein Villancico gesungen.

Die zweite Representacion stellt die Heilung des Blinden (Evang. Johannis, Kap. IX) dar. Ein Blinder wird von Christus auf die bekannte Weise geheilt. Als die Rabbis von dem Wunder hören, lassen sie die Aeltern des Geheilten kommen, um festzustellen, ob er wirklich blind geboren sei. Das Wunder wird bestätigt, Jesus tadelt die geistige Blindheit der Rabbis und entfernt sich. Die Rabbis gehen, der Synagoge Bericht zu erstatten, und die Zurückgebliebenen singen einen Villancico. Auch hier ist alles Anstössige vermieden, obgleich eine Art „Entremés“ zwischen einem Rechtsanwalt und einem Processsüchtigen eingeflochten ist und auch eine Scene zwischen dem Blinden und seinem Führer Lazarillo Gelegenheit zu Derbheiten hätte bieten können.

Das „Entremés“, von dem oben die Rede war, ist sehr roh, soll aber auch kurz skizzirt werden, da es einen integrierenden Theil der geistlichen Schaustellung bildete. — Ein Bauer will in den Buden der Alcana-Strasse zu Toledo ein



kleines Geschenk für seine Geliebte kaufen. Er trifft auf einen Ausrufer, mit welchem er in eine Unterhaltung geräth. Während dessen erscheint ein Mönch, um Almosen zum Lesen von Messen für die Seelen im Fegfeuer zu sammeln; von diesem verlangen der Bauer und sein Kumpan, er solle sie mit den Waaren eines vorübergehenden Kuchenbäckers bewirthen. Nachdem sämtliche Kuchen verzehrt sind, will der Mönch nicht zahlen, bequemt sich aber doch dazu, als ihn die Andern mit Prellen auf einem Leintuch bedrohen. — Es scheint wirklich unbegreiflich, dass ein Schwank, so roh in Gedanken und Ausführung, in einem Nonnenkloster aufgeführt werden konnte.

---

Was nun die didaktisch-allegorischen Stücke der Periode betrifft, so muss vor allen Dingen eines der frühesten sog. „Todtentänze“, des segovianischen Tuchscherers Juan de Pedraza „DANZA DE LA MUERTE“ gedacht werden. Der Inhalt des ebenso naiven als interessanten Werkchens lässt sich kurz fassen. Ein Papst, ein König und eine Weltdame werden nach pomphaften Reden und lebhaftem Widerspruch von dem „Tode“ hinweggerafft, während ein Hirte verschont bleibt und von den allegorischen Personen „Verstand“ und „Vernunft“ gute Lehren erhält.

Eine viel weiter, in der That übermässig ausgedehnte Composition ähnlicher Art ist „LAS CÓRTEES DE LA MUERTE“, angefangen von Micael de Caravajal, fortgesetzt von Luis Hurtado de Toledo. Man hat in derselben das „AUTO DE LAS CÓRTEES DE LA MUERTE“ vermuthet, welches in Cervantes' „Don Quijote“ erwähnt wird. Dies scheint indessen kaum glaublich, denn abgesehen davon, dass einzelne der Figuren nicht übereinstimmen (was man einer Gedächtnisschwäche des Cervantes zuschreiben könnte), ist das Stück so undramatisch als möglich; es ist ein didaktisches Gedicht, eine unendliche Reihe langer Moralpredigten in äusserlich dramatischer Form, welche kein deutsches, wieviel weniger ein spanisches Auditorium ausgehalten hätte. Wenigstens wäre in letzterm Falle Lope de Vega's Aeusserung in seinem Gedichte „Arte nuevo de hacer comedias“: „Das heisse Blut eines sitzenden Spaniers beruhige sich nicht, wenn man ihm nicht binnen zwei Stunden die Begebenheiten von der Genesis

an bis zum Jüngsten Gericht darstelle“, eine schmähhliche Verleumdung. Der Grundgedanke, dessen einheitliche Durchführung indessen viel zu wünschen übrig lässt, ist etwa folgender. Der „Tod“, überdrüssig der vielen Klagen der Menschheit über sein ungelegenes Kommen, lässt durch die „Zeit“ proclamiren, dass er Cortes zur Verhandlung über diesen Gegenstand abhalten werde. Seine Beisitzer sind die Heiligen Augustin, Hieronymus und Franciscus; von seiten des Himmels wohnen zwei Engel, von seiten der Hölle Satanas, die „Welt“ und das „Fleisch“ den Verhandlungen bei. Die Abgeordneten, welche nacheinander für ihren respectiven Stand erscheinen, sind unter Andern folgende: ein Bischof, ein Hirte, ein Caballero, ein Reicher, ein Armer, ein Ehemann, eine Witwe, ein Rechtsgelehrter, ein Arzt, ein Bauer, eine Dirne, die Philosophen Heraklitus und Demokritus, ein Cazike, mehrere Juden und Mauren, ein Portugiese (Beweis des Rassenhasses der Castilianer gegen diese Nation), allegorische Figuren, die drei Parzen, endlich der Autor selbst. Alle diese bringen ihre Klagen vor und werden durch lange Moralpredigten des Todes und der Heiligen eines bessern belehrt. Der Tod schliesst die Versammlung mit der Prophezeiung vom Kommen des Antichrists, und als Vorspiel hierzu wird Luther von Satanas zu Charon geschleppt und mit dessen Beihülfe verbrannt. Eine kurze Canzone beendet das Ganze. — Das Werk ist in „Décimas“ geschrieben und enthält mitunter lobenswerthe Verse und gute Gedanken. In dramatischer Hinsicht ist es dagegen höchst unbeholfen; selbst von allgemein poetischer Oekonomie zeigt es keine Spur und muss daher als eine künstlerisch unreife Production betrachtet werden, die in keiner Weise über den Durchschnitt der Periode hervorragt.

Interessanter und bedeutend kürzer ist die „FARSA DEL MUNDO Y MORAL“ von Fernan Lopez de Yanguas. Mit echt praktischem Sinne gibt dieser Dichter seinen allegorischen Figuren durch Bezeichnung des Costüms einen materiellen Körper. So soll die „Welt“ als König, der „thierische Trieb“ (*Apetito*) als Hirte, der „Glaube“ als Dame mit einem grünen Zweige in der Hand dargestellt werden. Die höchst einfache, aber logisch durchgeführte Handlung ist etwa folgende. Der „thierische Trieb“ wird von der „Welt“ durch alle möglichen Versprechungen — unter andern auch durch

diejenige der Vermählung mit ihrer Schwester Venus — angelockt, sich in ihre Dienste zu begeben. Der „thierische Trieb“ geht darauf ein, wird aber erst durch einen Eremiten, dann durch den „Glauben“ auf die Unzuverlässigkeit seiner Dienstherrschaft aufmerksam gemacht und auf den richtigen Weg gewiesen. Höchst merkwürdig ist die Erzählung der Himmelfahrt Mariä, welche der „Glaube“ bei dieser Gelegenheit zum besten gibt. Hiernach soll die heilige Jungfrau durch die verschiedenen Sphären aufgeschwebt sein und bei den denselben vorstehenden heidnischen Göttern Mars, Jupiter u. s. w. (deren Existenz naiverweise dadurch anerkannt wird) eine sehr liebenswürdige Aufnahme gefunden haben; nur Venus soll aus Scham nicht erschienen sein.

In dem mehrfach erwähnten Codex der Nationalbibliothek zu Madrid findet sich gleichfalls eine Anzahl Stücke dieser Kategorie, z. B. das „AUTO DE LA CULPA Y CAPTIVIDAD“, „AUTO DE LA VERDAD Y DE LA MENTIRA“; ferner eine ganze Reihe Autos, welche die Bezeichnung „Autos sacramentales“ verdienen und den spätern Stücken dieser Art den Weg geebnet haben, z. B. „FARSA DEL SACRAMENTO DE LAS CÓRTEZ DE LA IGLESIA“, „PREMÁTICA DEL PAN“, „EL TRIUNFO DEL SACRAMENTO“ u. a.

Den Schluss dieser Bemerkungen über das geistliche Schauspiel vor Lope de Vega soll die Beschreibung einer höchst interessanten Composition des Baccalaureus:

### **Bartolomé de Palau,**

„LA VICTORIA DE CRISTO“, bilden. Dieses Stück verdient nicht allein wegen seiner Seltenheit und ungewöhnlichen Ausdehnung eine besondere Beachtung, sondern auch wegen des grossen einheitlichen Grundgedankens: der Geschichte der Erbsünde in ihrem Entstehen, ihren Wirkungen und ihrer Aufhebung durch den Erlöser. Wenn auch die chronikartige Ausführung der trefflichen dramatischen Intention nicht entspricht, so ist die letztere unbedingt zu jener Zeit als ein grosses Verdienst zu betrachten, um so mehr, als sie bewussterweise in der „Loa“ ausgesprochen wird.

Im Eingang — der „Loa“ — redet der Dichter seine Zuhörer in „Versos de arte mayor“ an. Er erklärt, die guten

Schauspieldirectoren und Dichter müssten auch „passende“, d. i. christliche Stoffe wählen und die üppigen weltlichen Stücke (*Autos lascivos profanos*) beiseite lassen. Dies wolle der Dichter heute thun, denn sein Stück sei weder Comödie noch Posse, welche von Liebeshändeln, noch von den Thaten des Hercules, Achilles oder heidnischer Götter handle. Er wolle die Geschichte der Erbsünde und ihre Besiegung durch Christus darstellen. Trotzdem sei er zaghaft, vor einem so gebildeten Publikum sein Werk aufführen zu lassen. Er habe deshalb ihn (d. i. den Schauspieler, der die „Loa“ aufsagte) gesandt, um im voraus Verzeihung der Mängel zu erbitten.

Hieraus scheint hervorzugehen, dass die Vorstellung nicht in der Kirche, sondern auf einer Bühne stattfand.

Trotz der ungewöhnlichen Länge des Stücks konnte der Dichter viele Einzelheiten in Folge des riesigen Stoffs nur sehr summarisch behandeln. Die Handlung erstreckt sich nämlich von Erschaffung der Welt bis zur Auferstehung Christi. Sie ist in sechs Abtheilungen, die sechs Weltalter, eingetheilt, während jedes Weltalter wieder in eine oder mehrere Unterabtheilungen zerfällt, welche der Dichter „Autos“ nennt. Die Verse sind theils „Versos de arte mayor“, im allgemeinen jedoch künstlich gefügte „Coplas de pié quebrado“.

Das erste Weltalter (fünf Autos) reicht von Erschaffung der Welt bis Noah. Es schildert den Sündenfall und damit die Entstehung der Erbsünde, welche als allegorische Person in Begleitung Lucifer's und Satan's fast immer auf der Bühne bleibt. Die Handlung ist in den ersten fünf Weltaltern beständig einer Art: die betreffende gestorbene Person kommt auf die Bühne, hält einen Monolog, will dann den Weg zur Seligkeit wandern, wird aber von der Erbsünde und ihren Spiessgesellen Lucifer und Satan — falls sie, wie Kain, der reiche Geizhals und Judas, sündig ist — in die Hölle geschafft. Hat sie jedoch gerecht gelebt, so wird sie, trotz aller Einwände und Rechtfertigungen, gefesselt in den Limbus gewiesen, da die Erbsünde erst von Christus beseitigt werden kann. So geht es im ersten Weltalter dem gerechten Adam und Abel, im

Zweiten Weltalter (ein Auto, von Noah bis Abraham) dem guten Noah; im



Dritten Weltalter (fünf Autos, von Abraham bis David) dem Abraham, Moses und Simson; im

Vierten Weltalter (vier Autos, von David bis zur babylonischen Gefangenschaft) dem David, Salomo, der Judith, dem Jesaias; im

Fünften Weltalter (fünf Autos, von der babylonischen Gefangenschaft bis zur Auferstehung Christi) dem Jeremias und sogar noch Johannes dem Täufer. — Das

Sechste Weltalter hat nur ein Auto. Im Anfang erscheint die allegorische Figur der Erlösung und hat einen langen Streit mit Lucifer. Nach Abgang des letztern tritt Christus auf, begeht aber gleich die Geschmacklosigkeit, mit lateinischen Brocken um sich zu werfen. Er mischt solche leider auch in seine folgenden Reden, wodurch die eigentliche Katastrophe, welche den Glanzpunkt des Stücks bilden sollte, ganz verdorben wird. Statt eines Villancico bringt der Dichter am Ende ein lateinisches „Canticum“ nach Lukas.

Nachdem der Leser sich nach Obigem einen Begriff von dem Grundgedanken und der Structur des eigenthümlichen Werks bilden können, bleibt es uns übrig, eine Probe der Diction zu geben. Wir wählen hierzu den Monolog Salomo's im vierten Weltalter, unsers Erachtens die schönste Stelle des Stücks, in der Redeweise seines Hohenlieds gehalten:

**Salomon.**

*Pues tan dulce amor me toca,  
que mis lágrimas derramo,  
venga aquella que tanto amo,  
y ajunte su linda boca  
con esta mía.*

*Resuene tu melodía,  
amores de mis amores,  
despierta, flor de las flores,  
levántate, amiga mía,  
alegra con tu alegría  
y perfeccion  
mi nublado corazon.*

*Mis tristes ojos aclara,  
no te me vendas tan cara,  
pues que ves mi aficion.  
¿ Para qué, mi alma, son*

**Salomo.**

Da so süß mich Liebe peinigt,  
Dass ich heisse Thränen weine,  
O Geliebte, so erscheine!  
Sei dein süßer Mund vereinigt  
Mit dem meinen;  
Lass erklingen deine reinen  
Töne, Liebe meiner Liebe,  
Blüte aller Blüentriebe!  
Wache auf, erhebe dich,  
Freundin; es beglücke mich,  
Tief im Herzen,  
Deine Schönheit und dein Scherzen.  
Stille meiner Augen Thränen,  
Gib Gehör jetzt meinem Sehnen,  
Da du meine Liebe siehst.  
Warum, meine Seele, glühst



*tantos enojos?*

*Vean tu lumbre mis ojos,  
no me tengas afligido,  
y pues me miras vencido,  
sirvete de mis despojos.*

*Mis trabajos á manos  
van creciendo,  
tú te me vas escondiendo  
por tenerme más en calma:  
¿qué te ha hecho mi alma,  
para que rayas huyendo?  
De continuo voy gimiendo,  
siempre en vano,  
por ver tu gesto galano,  
con fuego de amor que abrasa.*

*Mira que el invierno pasa  
y se acerca ya el verano;  
todo el mundo está lozano  
con sus flores,  
ya cantan los ruiseñores,  
ya canta la tortolica,  
toda planta multiplica  
sus ramos, rosas y olores:  
solo yo sin mis amores  
desdichado,  
me veo del bien privado.*

*Oh mi alma ¿qué es de tí,  
que no te acuerdas de mí?  
¿Dónde pones tu cuidado?*

Zornig du?

Licht send' meinen Augen zu,  
Lass' von Trauer mich gesunden,  
Und da du mich überwunden,  
Nimm mich ganz als Beute hin.  
Stetig wächst mein trüber Sinn,  
Meine Pein,  
Denn vor mir verborgen sein  
Willst du, dass ich dich nicht quäle...  
Ach, was that dir meine Seele,  
Dass vor ihr du möchtest fliehen?  
Seufzend muss ich mich bemühen,  
— Nutzlos immer —

Deines Angesichtes Schimmer  
Zu erblicken, der mich blendet!  
Sieh, wie sich der Winter wendet,  
Wie der Sommer schon sich naht!  
Es erfreut der Blüten Staat  
Jeder sich,  
Nachtigall schlägt inniglich  
Und das Turteltäubchen singt,  
Aus dem Pflanzenstengel dringt  
Neuer Zweig mit Blüentrieben;  
Ich allein mit meinem Lieben  
Muss verzagen,  
Muss dem Glücke ganz entsagen.  
Warum, meiner Seele Licht,  
Ach, gedenkst du meiner nicht?  
Wen wirst du im Herzen tragen?

Dass solche Poesie eine echte Dichterseele erfordert, wird man uns zugeben.

Der Merkwürdigkeit halber soll noch erwähnt werden, dass der gute Baccalaureus nicht zu allen Zeiten die Grundsätze der oben analysirten „Loa“ gehegt hat, denn seine Posse „FARSA LLAMADA SALAMANTINA“ — wahrscheinlich ein Jugendwerk — muss den zügellosesten der Epoche zugezählt und jedenfalls als „Auto lascivo profano“ betrachtet werden.

Wir schliessen hiermit unsere Betrachtungen über das geistliche Schauspiel der Periode, um uns von neuem der weltlichen Bühnendichtung zuzuwenden.

### Abschwenken der vor-Lope'schen Dramatik von der beinahe gefundenen nationalen Form zur Kunst-Tragödie.

Wie wir bereits bei Besprechung des Torres Naharro bemerkten, hatte dieser Dichter die spanische Comödie der spätern endgültigen Form ziemlich nahe gebracht. Kein bedeutender Schriftsteller war jedoch seinen Spuren gefolgt, vielmehr hatte der einzige wirklich einflussreiche Dramatiker, der zwischen ihm und den jetzt zu besprechenden Dichtern erschien — Lope de Rueda — das ästhetische Niveau der Comödie durch Anwendung der Prosa und Häufung derbkomischer Scenen stark herabgedrückt. Hiergegen entstand nun eine Reaction, welche darin bestand, dass man erst dem antiken Drama — in Uebersetzungen und Bearbeitungen — Aufmerksamkeit schenkte, dann aber eine eigene Tragödie ausbildete, welche in ihrer Gespreiztheit und ihrem Aufgebot von Blutscenen den schneidendsten Gegensatz zu Lope de Rueda's Compositionen aufwies. Diese behauptete bis zum Erscheinen Lope de Vega's das Feld. Den Weg bahnte ihr Fernan Perez de Oliva, Rector der Universität von Salamanca, geb. etwa 1494, gest. 1533, mit seinen freien Uebertragungen der „Elektra“ des Sophokles („*La venganza de Agamenon*“) und der „Hekuba“ des Euripides („*Hécuba triste*“). Diesem folgte Juan de Malara, Professor zu Sevilla, geb. 1527, gest. 1571 in der gleichen Stadt, welcher nach mehrfachen Zeugnissen eine grosse Anzahl geistlicher und weltlicher Tragödien (Juan de la Cueva gibt dieselbe in seinem „*Ejemplar poético*“ in hyperbolischer Weise auf „tausend“ an) auf die Bühne brachte. Leider sind dieselben sämmtlich verloren gegangen, und nur der Titel einer derselben: „TRAGEDIA DE ABSALON“, ist auf uns gekommen. Eine Tragödie gleichen Titels wird dem Vasco Diaz Tanco (gest. etwa 1560) zugeschrieben, ebenso zwei weitere Tragödien aus der biblischen Geschichte und eine Reihe anderer dramatischer Compositionen. Auch diese scheinen gänzlich verloren zu sein, was um so bedauernswerther ist, als es höchst interessant wäre, den Einfluss der Werke beider Dichter auf Juan de la Cueva beurtheilen zu können. Letztgenannter Autor hat allerdings noch den grössern Theil seiner dramatischen Stücke „Comödien“

benannt, aber in der That dürften die meisten den Titel „Tragödien“ mit grösserm Rechte in Anspruch nehmen. Die bedeutendern Dichter nach Cueva: Jerónimo Bermudez, Cristóbal de Virues, Lobo Lasso de la Vega und Lupercio Leonardo de Argensola, sind ausschliessliche Parteigänger der Tragödie. Selbst der Dichter des „*Don Quijote*“ hat in dieser Zeit die tief-ernste Tragödie „*LA NUMANCIA*“ verfasst, und dass dessen ver-loren gegangene, gleichzeitige Comödien irgendwelchen bestim-menden Einfluss auf Lope de Vega ausgeübt hätten, scheint im Hinblick auf die erhaltene „*EL TRATO DE ARGEL*“ und überhaupt auf den unbestreitbaren Mangel dramatischen Talents seitens des grossen Roman- und Novellendichters gänzlich ausgeschlossen. Wir haben somit — wie bereits früher erwähnt — die inter-essante Erscheinung, dass der wahrhafte Schöpfer des spani-schen Nationaldramas, Lope de Vega, die zur Zeit seines Auftretens herrschende Geschmacksrichtung ganz ignorirte und auf die embryonische, über sechzig Jahre vorher von Torres Naharro eingeführte Form zurückgriff, um dieser den Prome-theusfunken einzublasen. Es gibt keinen glänzenden Beweis für die unbedingte Selbständigkeit seines Genies und seinen vollen Rechtstitel auf den Namen des „wahrhaften Schöpfers des spanischen Nationaldramas“, welchen wir ihm oben und an andern Stellen vindicirt haben.

---

Wenden wir uns nun zurück zu

### Juan de la Cueva.

Dieser Dichter ist nicht allein als solcher, sondern auch als Aesthetiker bemerkenswerth. Durch sein bekanntes Werk: „*Ejemplar poético*“ oder „*Arte poética española*“, führte er die reflectirende Periode der dramatischen Poesie, welche Torres Naharro im Eingange seiner „*Propaladia*“ eröffnet hatte, ein gutes Stück weiter. Da Lope de Vega alle Regeln seiner Vorgänger umgestürzt hat, so haben wir uns hier mit dieser Poetik nicht zu beschäftigen; es genüge der Hinweis darauf, als Beweis des reifenden poetischen Bewusstseins, das viel-leicht auch mit dazu beitrug, die Tragödie als die theoretisch höhere Kunstform in Schwung zu bringen.

Unser Dichter wurde etwa 1550 zu Sevilla, der Vaterstadt des Juan de Malara, geboren. Er stammte aus adeliger Familie und scheint eine glänzende Erziehung genossen zu haben, welche sein natürliches poetisches Talent aufs kräftigste förderte. Er hat, wie aus Notizen in seinen Werken hervorgeht, einige Zeit in Amerika zugebracht (siehe Gallardo's „*Ensayo*“, Artikel „*Cueva*“). Seine dramatischen Compositionen wurden zwischen 1579 und 1581 zu Sevilla aufgeführt. Sein Todesjahr ist unbekannt, aber dass er noch 1607 lebte, wird durch seine Dedicationsepistel vor dem Gedicht „*Los inventores de las cosas*“ bewiesen.

La Cueva war ein vielseitiger Dichter. Er gab lyrische Gedichte, einen Romancero, ein Epos („*La Conquista de la Bética*“) und vierzehn dramatische Stücke heraus. Letztere nennt er theils Comödien, theils Tragödien, ohne dabei eine allzu scharfe Grenze zu ziehen; man geht sicherer, wenn man sie in historische und nichthistorische Dramen eintheilt.

Was die historischen betrifft, so hatte Cueva den glücklichen Gedanken, auch die Geschichte seines Vaterlandes zu berücksichtigen. So entstand die „*COMEDIA DE LA MUERTE DEL REY DON SANCHE* etc.“, in welcher er sich der Chronik und den alten Cid-Romanzen in so enger Weise anschliesst, dass an eine Aufführung ohne die primitive Einfachheit der altspanischen Bühne gar nicht zu denken wäre. Eine ebenso effectvolle als echt poetische Ausschmückung fand der Dichter darin, Bruchstücke der alten Balladen selbst im Texte zu verwenden, ein Mittel, welches von Lope de Vega und dessen Nachfolgern später mit so glänzendem Erfolge angewandt worden ist. — Hierher gehören ferner die Tragödie „*LOS SIETE INFANTES DE LARA*“, die „*COMEDIA DE LA LIBERTAD DE ESPAÑA POR BERNARDO DEL CARPIO*“, schliesslich „*EL SACO DE ROMA*“, welches Stück — da es eine beinahe zeitgenössische Begebenheit behandelt — eine kurze Besprechung verdient.

Der Connetable von Bourbon lässt nach einem Kriegsrathe den Befehl zur Erstürmung Roms geben, fällt aber unter den Ersten. Seine Soldaten zerstreuen sich nach Einnahme der Stadt, um zu plündern. Während aber die Spanier angeblich nur auf Beute ausgehen, verüben die Deutschen (nach Lesart unsers Dichters die „*Lutheraner*“) die grössten Scheusslichkeiten. Als Illustration hierzu werden uns zwei



Spanier vorgeführt, welche eine edle Römerin mit ihren zwei Töchtern gefangen nehmen, sie aber später unversehrt gegen ein Lösegeld freigeben. Das Gegenstück bildet ein Deutscher, welcher von Herzog Philibert von Savoyen im Streit mit einem Spanier betroffen wird. Es stellt sich heraus, dass der „Lutheraner“ in ein Kloster eingedrungen war und einer Nonne hatte Gewalt anthun wollen, während sie der ritterliche Spanier aus dessen Händen gerettet hat. Der salomonische Urtheilsspruch Philibert's lautet dahin, dass der „Lutheraner“ in den Tiber geworfen werde. Das Stück schliesst mit der Krönung Karl's V. in Bologna. — Die Behandlung des Stoffes ist so undramatisch als möglich: lückenhaft, zerrissen, eine Reihe Bilder ohne Zusammenhang.

Aus der alten Geschichte sind die Dramen: „LA MUERTE DE AYAX TELAMON SOBRE LAS ARMAS DE AQUÍLES“, „LA LIBERTAD DE ROMA POR MUCIO SCÉVOLA“ und die „TRAGEDIA DE LA MUERTE DE VIRGINIA Y APIO CLAUDIO“. Alle diese Stücke zeigen ebenfalls in der fehlerhaften Führung der Fabel die Kindheit der damaligen dramatischen Kunst.

Weit besser in dieser Beziehung — aber wohl nur aus Zufall, nicht aus künstlerischer Berechnung — ist ein Drama der nichthistorischen Gattung: „EL INFAMADOR“. — Leucino, ein reicher Lüstling, welcher sich damit brüstet, kein Weib könne seinen Verführungskünsten und seinem Gelde widerstehen, findet diesen Widerstand bei der schönen Eliodora. Selbst seine in allen Ränken bewanderte Abgesandte, die alte Kupplerin Teodora, kehrt unverrichteterweise und thätlich mishandelt von ihrer Botschaft zurück. Voll Wuth hierüber beschliesst er, durch Gewalt zu erreichen, was ihm in Güte versagt wird. Er überrascht Eliodora auf einem einsamen Spaziergange und ist nahe daran, sie zu besiegen, als ihm die Göttin Nemesis erscheint, welche ihm ein schlimmes Ende weissagt, wenn er von seinem Vorhaben nicht abstehe. Während aber Nemesis und später auch Diana Leucino entgegenarbeiten, fühlt sich die Göttin Venus durch die Sprödigkeit Eliodora's gekränkt. Sie steht deshalb Leucino bei, indem sie die Dienerin Eliodora's durch Morpheus in einen tiefen Schlaf versenken lässt, während Leucino in Begleitung mehrerer Kuppler in das Haus eindringt. Eliodora vertheidigt sich und tödtet einen Diener Leucino's, aber der Lärm zieht die Justiz und den Vater des

heldenmüthigen Mädchens herbei. Leucino greift nun zu dem schändlichen Mittel, Eliodora zu verleumden, indem er erzählt, sie habe gleichzeitig ihn und seinen ermordeten Diener geliebt und letztern erstochen, da er die genossene Gunst nicht verschwiegen habe. Eliodora und Leucino werden zur Ermittlung der Wahrheit in den Kerker abgeführt und erstere, auf das falsche Zeugniß eines Dieners hin, zum Tode verurtheilt. Ihr Vater, welcher der Schmach ihrer öffentlichen Hinrichtung zuvorkommen will, schickt ihr ein Gift, welches sich aber in ihren Händen in Blumen verwandelt. Als der Richter sie zur Hinrichtung abholen lässt, findet er zwei von Diana hingestellte wilde Männer vor der Kerkerthür, welche ihm den Eingang verwehren. Gleichzeitig erscheint die Göttin selbst, enthüllt die Wahrheit und befiehlt den Wilden, Leucino in den Guadalquivir zu werfen. Letzterer aber, in Gestalt eines Flussgotts, verwahrt sich gegen eine so schändliche Gabe, und nun wird der Lüstling lebendig begraben, womit die Prophezeiung der Nemesis in Erfüllung geht. — Die Handlung ist reich und einheitlich, wenn auch in ungelenker Weise geführt; die Sprache ist oft glücklich und poetisch. Ein Hauptfehler ist die plumpe Anwendung der Göttermaschinerie, welche Cueva seinen Vorgängern entlehnt, aber in ausgedehnterer Weise angewandt hat. Er hat damit die Grenzen des Epos und des Dramas verwischt.

Von seinen übrigen Stücken dieser Kategorie sind noch zu erwähnen: „LA CONSTANCIA DE ARCELINA“, eine phantastisch-rohe Composition, ferner die ebenso buntscheckig-abenteuerlichen zwei Theile von „EL PRÍNCIPE TIRANO“, das erste Beispiel zweier zusammenhängender spanischer Comödien.

La Cueva hat durchgehends seine Dramen in vier Acte eingetheilt und viele verschiedene Versmaasse (Silvas, Terzinen, Octaven, Redondillas) angewandt, welche Neuerung entweder ihm oder wahrscheinlicher Cepeda zuzuschreiben ist. Sein Stil ist ungleich, manchmal wirklich pathetisch, manchmal geradezu unwürdig. Seine Fabeln eigener Erfindung sind in höchstem Grade phantastisch und darauf berechnet, durch rohe Gewaltmittel, wie Geisterbeschwörungen, Morde, Hinrichtungen, Vorführung ungeheuerlicher Charaktere, überflüssige Göttermaschinerie u. s. w., Effect zu machen. Auch hat er keinen Begriff davon, dass aneinandergereihte Bilder kein

Drama sind, und wenn ihm — wie in „EL INFAMADOR“ — eine Handlung glückte, so war dies eben ein zufälliger Wurf. Trotzdem ist ihm die Anlage zu einem echten Dichter nicht abzusprechen.

Eine Erwähnung verdient hier auch der Dominicaner-  
mönch

**Jerónimo Bermudez,**

welcher unter dem Pseudonym „Antonio de Silva“ im Jahre 1577 zwei Tragödien: „NISE LASTIMOSA“ und „NISE LAUREADA“ herausgab. Dass er sie „erste spanische Tragödien“ betitelte, soll wohl heissen: erste vaterländische Tragödien im Geschmack der Antike. Als solche waren sie auch mehr zum Lesen als zur Aufführung bestimmt. Denn ganz abgesehen von der unmöglichen Darstellung der Greuel in „NISE LAUREADA“ (wo auf offener Bühne einem Verurtheilten das Herz durch die Brust, dem andern durch den Rücken vom Henker herausgerissen wird), kann man mit Bestimmtheit behaupten, dass kein damaliger Schauspieldirector die Kühnheit besessen haben wird, diese undramatischen, in der Studirstube und für dieselbe verfassten declamatorischen Reden — theilweise Predigten — vor das Publikum zu bringen, welches an die lebensfrischen Stücke eines Torres Naharro und Lope de Rueda gewöhnt war. Man prüfe nur unter anderm die zweite Rede des Bischofs im ersten Acte der „NISE LAUREADA“, eine versificirte Predigt, hinter welcher der mönchische Dichter hervorlugt. Von einem wirklichen Einflusse des Bermudez auf die Entwicklung des altspanischen Theaters kann demnach kaum die Rede sein, wenn man ihm nicht etwa die wenig beneidenswerthe Rolle zutheilen will, in seiner „NISE LAUREADA“ den blutigen Greuelszenen der spätern Tragödien ein Vorbild geliefert zu haben.

Bermudez wurde in der spanischen Provinz Galicien, etwa 1530, aus vornehmem Geschlechte geboren. Er erwarb sich grosse Gelehrsamkeit und bildete sich dann durch ausgedehnte Reisen aus. Nach Spanien zurückgekehrt, trat er in den Dominicanerorden und wurde Professor der Theologie an der

Universität Salamanca. Er lebte noch 1589; sein Todesjahr ist nicht bekannt.

Der Stoff seiner beiden Tragödien — denn „Handlung“ kann man denselben kaum nennen — ist etwa folgender. Der erste Aufzug der „NISE LASTIMOSA“ (einer Nachahmung der Tragödie „IGNÉS DE CASTRO“ des Portugiesen Antonio Ferreira) besteht durchweg aus einem Gespräch des Prinzen Don Pedro von Portugal mit seinem Secretär, in welchem letzterer fruchtlos zu beweisen sucht, der Prinz müsse von seiner Verbindung mit Doña Ines de Castro absteigen. Warum er dies thut, wird aus dem folgenden Acte klar, in welchem Pero Coello und Diego Lopez Pacheco, die Rätke des Königs Alfons von Portugal, diesem anrathen, Doña Ines als öffentliches Aergerniss aus der Welt schaffen zu lassen. Im dritten Acte tritt Doña Ines selbst auf, voll trüber Vorahnungen infolge eines gehabten Traums. Diese Befürchtungen verwirklichen sich im folgenden Aufzuge. König Alfons mit seinen Rätken und Gefolge sprengen an, und ersterer gibt — trotz Ines' rührender Bitten und seiner anfänglichen Weichheit — den Tod der „Gerechten“ zu, indem er — wie Pilatus — seine Hände darüber wäscht. Der fünfte Act besteht aus einem Gespräch zwischen dem Prinzen und einem Boten, welcher ihm die Unglückspost überbringt. — In „NISE LAUREADA“ finden wir Don Pedro als König, dessen einziger Gedanke es ist, den Tod seiner Ines zu rächen. Zu diesem Zwecke unterhandelt er mit König Pedro dem Grausamen von Castilien wegen Auslieferung dreier politischer Flüchtlinge im Austausch gegen die nach Castilien geflohenen Mörder seiner heimlichen Gattin. Trotz Abrathens des Bischofs von Coimbra und des Connetable von Portugal, von welchen der erstere religiöse, der zweite staatspolitische Gründe vorbringt, führt der König seinen Vorsatz durch und lässt die unglücklichen Ausgelieferten auf die haarsträubendste Weise auf der Bühne hinrichten, nachdem die todte Ines ausgegraben und gekrönt worden ist.

Das erste Stück ist wegen seiner Anlehnung an Ferreira dem zweiten allerdings überlegen, aber doch nicht in dem Maasse, wie gewöhnlich behauptet wird. Das Hauptversmaass in beiden ist die elfsilbige reimlose Verszeile (Endecasílabo), aber die Chöre, welche gewöhnlich die Acte schliessen, sind



in verschiedenen, den Griechen nachgeahmten Versmaassen abgefasst. Einige dieser Chöre sind von hoher Schönheit, aber trotz solcher einzelnen Vorzüge fehlt den beiden Tragödien die Hauptsache: der dramatische Geist.

Der Dichter Andrés Rey de Artieda bedarf hier nur einer flüchtigen Erwähnung, da seine Tragödie „LOS AMANTES DE TERUEL“ ein schwächliches Product mit schlecht geführter Handlung ist, welches den Literarhistoriker lediglich aus dem Grunde interessirt, dass es wahrscheinlich Tirso de Molina's (?) und Montalvan's gleichnamigen Stücken als Vorbild gedient hat.

Der nächste Bühnenschriftsteller, der Verfasser des Trauerspiels „LA NUMANCIA“, würde uns als Nachahmer Juan de la Cueva's ebenfalls nur kurz beschäftigen, wenn er nicht den Namen

### Miguel de Cervantes Saavedra

trüge. Seine Biographie ist so oft geschrieben worden, dass hier eine kurze Recapitulation derselben genügen mag. Miguel de Cervantes wurde als Sohn von Rodrigo de Cervantes und Doña Leonor de Cortinas 1547 zu Alcalá de Henares geboren. Schon in frühester Jugend zeigte er lebhaftes Neigung zur Poesie. Universitätsstudien scheint er nicht gemacht zu haben, wohl aber finden wir ihn später als Schüler des gelehrten Humanisten Juan Lopez de Hoyos, Geistlicher und Lehrer an der Hochschule zu Madrid. Dies ist aber erst 1568, und wir haben demnach eine biographische Lücke vor uns, welche der Dichter doch durch Studium irgendwelcher Art ausgefüllt haben muss. Anfang 1569 diente Cervantes dem Kammerherrn des Papstes, Giulio Aquaviva, in der gleichen Eigenschaft. Diese Stellung muss indessen nicht nach seinem Geschmack gewesen sein, denn kurz darauf liess er sich für das spanische Heer in Italien anwerben. In diesem diente er etwa fünf Jahre und trug in der glorreichen Schlacht von Lepanto die Verstümmelung davon, auf welche er noch in vorgerücktem Alter mit so gerechtem Stolze pochte. Auf der Rückkehr nach Spanien wurde er auf der Galere „El Sol“

mit seinem Bruder Rodrigo am 26. September 1575 durch den algerischen Kapitän Arnaute Miami gefangen genommen und nach Algier gebracht. Dort verlebte er fünf Jahre unter fortwährenden Fluchtversuchen, welche jedoch stets vereitelt wurden. Am 19. September 1580 wurde er von den Patres des Auslösungsordens mit Hülfe seiner Familie ausgelöst und kehrte nach Spanien zurück. Hier liess er sich abermals anwerben und befand sich bei der Expedition, welche die Terceira-Insel eroberte, sowie bei dem Seesieg des Marquis von Santa-Cruz über die französische Flotte. Ende 1583 zog er sich vom Militärdienst zurück und kam nach Madrid, wo er seinen Schäferroman „*La Galatea*“ herausgab. Dann vermählte er sich in Esquivias mit Doña Catalina de Salazar Palacios y Vozmediano, die er in genanntem Roman als Schäferin gefeiert hatte. Nun wandte er seine ganze Kraft der Schriftstellerei zu und schrieb etwa 20 bis 30 Dramen, welche Beifall fanden. Zu seinem Unglück — wie er denken musste — verdrängten jetzt Lope de Vega's Comödien alles, was bisher im Drama geschaffen worden war, ein Erfolg, den ihm unser Dichter nie verziehen hat, da er ihm sein Brot nahm. Die Nachwelt aber wird es als ein grosses Glück betrachten, dass Cervantes das dramatische Feld verlassen musste, zu dessen Bebauung er nicht die geringste Anlage hatte, und dadurch auf das Feld der Erzählung verfiel, auf welchem er seine unvergänglichen Lorbeern errungen hat. Allerdings stellt er selbst im Prolog seiner „*Ocho COMEDIAS etc.*“ (1615) die Sache so hin, als ob er das Comödienschreiben kurz vor der Popularität Lope de Vega's aus eigenem Antriebe aufgegeben habe; dies ist aber wohl nur Selbsttäuschung. — Mit einigen kleinen Regierungsämtern, welche ihm noch durch Chicanen, unter anderm auch Gefangenschaft, verbittert wurden, fristete er ein kümmerliches Dasein, bis er 1605 den ersten Theil seines „*Don Quijote*“ herausgab. Der ungeheure Erfolg, welchen dieses Werk hatte, musste ihn für einige Zeit in seinen Geldverhältnissen etwas erleichtern, denn er scheint seine amtliche Stellung aufgegeben und sich wieder ganz der Schriftstellerei gewidmet zu haben. Die „*Novelas ejemplares*“ erschienen 1614, „*El viaje al Parnaso*“ im gleichen Jahre, 1615. der zweite Theil des „*Don Quijote*“ und die acht Comödien, welche er in Nachahmung Lope de Vega's

geschrieben hat. Es ist ein trauriges Zeichen für seine damaligen erneuten Nahrungssorgen, dass er mit diesen acht Dramen sein im „*Don Quijote*“ mit so grosser Heftigkeit ausgesprochenes Verdammungsurtheil über die Lope'sche Comödie thatsächlich widerrief. Einige Unterstützung in dieser bedrängten Lage gewährte ihm die Mildthätigkeit des Erzbischofs von Toledo (Don Bernardo de Sandoval y Rojas) und des Grafen von Lemos, bis ihn der Tod aus seinem ebenso ruhmreichen als dornenvollen Leben am 23. April 1616, kurz nach Vollendung seines Romans „*Pérsiles y Segismunda*“, abrief.

Seine dramatischen Werke, welche uns hier beschäftigen, sind das Drama „EL TRATO DE ARGEL“ und die Tragödie „LA NUMANCIA“. Dieselben gehören zu den 20 bis 30 Stücken, welche er — seiner eigenen Aussage nach — vor den grossen Erfolgen Lope de Vega's geschrieben hat. Seine 1615 veröffentlichten acht Comödien gehören in eine spätere Periode und werden dort ihre Würdigung finden.

„EL TRATO DE ARGEL“ und „LA NUMANCIA“ stellen sich als Nachahmungen Juan de la Cueva's dar. Die angewandten Versmaasse, sowie in beiden Stücken der Lieblingseffect seines Vorbildes, eine Beschwörung, ferner dessen allegorischer Apparat und Göttermaschinerie lassen darüber keinen Zweifel zu. Wie „EL SACO DE ROMA“ ist „EL TRATO DE ARGEL“ kein Drama, sondern eine Reihe nebeneinander gestellter Bilder, während die „NUMANCIA“ in geringerm Grade durch den gleichen Fehler, hauptsächlich aber durch ihren epischen Stoff und die öftere Zerreissung der Handlung durch übernatürliche Figuren und die Göttermaschinerie undramatisch wird. Es treten in dieser Tragödie auf: der Duero mit drei Nebenflüssen, ein Dämon, eine Furie, ein wiedererweckter Leichnam und die allegorischen Figuren Spaniens, des Krieges, der Krankheit und des Hungers, sowie am Schlusse die Fama. Dass bei dem Erscheinen Lope de Vega's das Volk dessen unwahrscheinlichste Fabeln diesen Phantasmagorien vorzog, ist nicht zu verwundern, und selbst die heutige Kritik wird zugeben müssen, dass es darin für wahre Dramatik ein richtiges Verständniss bewiesen hat, denn die „NUMANCIA“ ist ein dramatisirtes Epos, ein grossartiges poetisches Gemälde, aber kein Drama. Ihr stofflicher Inhalt ist etwa folgender:

Scipio ermahnt seine Soldaten, deren Mannszucht durch

die lange Belagerung Numantias gelitten hat, in langer Rede zur Besserung. Gleichzeitig gibt er ihnen seine Absicht kund, die Stadt durch Aushungern zur Uebergabe zu bringen. Zu diesem Zwecke soll ein Graben um dieselbe gezogen werden, zu welchem Scipio den ersten Spaten anlegt. Nach Abgang der Römer tritt die allegorische Figur Spaniens auf, welche den voraussiehenden Untergang ihrer tapfern Söhne beklagt, aber von dem Flusse Duero — begleitet von drei Nebenflüssen — durch Weissagungen über die zukünftige Grösse des Vaterlandes getröstet wird. Der zweite Act zeigt uns die verzweifelnden Numantiner, welche mittels eines Opfers die Absichten der Götter zu erforschen trachten. Als dieser Versuch ungünstig ausfällt, erweckt ein Magier durch eine Beschwörung von ermüdender Breite einen Leichnam, dessen Kundgebungen aber nur die unheilverkündenden Anzeichen des Opfers bestätigen. Nach einem gescheiterten Versuche, Scipio zu einer Entscheidung des Kriegs mittels zweier Kämpen zu veranlassen, kommen die Numantiner zu dem verzweifelten Entschlusse, ihre ganze Habe zu verbrennen und sich dann gegenseitig zu tödten, um der römischen Gier die erhoffte Beute zu entreissen. Vor Ausführung dieser Verzweiflungsthat führt der Dichter das entsetzliche Vorspiel der Hungerscenen vor unser geistiges und körperliches Auge; vor unser geistiges, indem er die allegorischen Figuren des Kriegs, der Krankheit und des Hungers eine Schilderung ihrer Schrecken entwerfen lässt, vor unser körperliches durch Vorführung der hungernden Bürger auf der Bühne. Hier hat auch eine bekannte und ergreifende Episode Platz gefunden. Morandro, ein numantinischer Krieger, hat seiner verhungerten Braut durch einen tollkühnen Einfall in das römische Lager etwas Brot verschafft. Kaum hat er ihr dasselbe übergeben, als er, von der bei seiner verzweifelten That erhaltenen Todeswunde übermannt, sterbend zu ihren Füßen sinkt. — Nun findet der Opfertod der Numantiner statt. Die Römer, welche die Feuersbrunst gesehen und das Geschrei der Getödteten gehört haben, sind erstaunt, als plötzlich tiefe Stille eintritt. Sie legen Leitern an, finden aber nach Ersteigung der Mauern nichts als Schutt und Leichen. Nur ein Knabe, Viriato, hat sich auf einen Thurm geflüchtet, stürzt sich aber — trotz aller Versprechungen Scipio's — von diesem herunter, um dem römi-



schen Feldherrn jedes lebende Wesen zu entziehen, mit dem er in Rom triumphiren könnte. Nun tritt unter Trompetenstössen die Fama auf und verherrlicht den Heldentod der Numantiner.

Bevor wir Cervantes verlassen, mag noch erwähnt werden, dass die „Sociedad de bibliófilos andaluces“ neuerdings eine „COMEDIA DE NUESTRA SEÑORA DE GUADALUPE“, veröffentlicht hat, welche von deren Herausgeber Don José María Asensio unserm Dichter zugeschrieben wird. Die äusserlichen Gründe, welche für diese Vermuthung angegeben werden, sind höchst fadenscheiniger Natur, ebenso wenig liefert die kritische Betrachtung des Stückchens selbst irgendwelche nennenswerthe Anhaltspunkte für die Autorschaft unsers Cervantes. Da ausserdem der literarische Werth der kleinen Comödie ein nur geringer ist, so kann man die aufgeworfene Frage einfach auf sich beruhen lassen.

---

Ein Genosse des grossen Cervantes in der Schlacht von Lepanto war

### **Cristóbal de Virués.**

Dieser bedeutende Dichter, bekannter durch sein schönes Epos „*El Monserrate*“, als durch seine dramatischen Werke, wurde um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts zu Valencia, der Wiege so vieler Schöngeister, geboren. Er erhielt eine glänzende literarische Erziehung, widmete sich aber schon früh der militärischen Laufbahn. Diese führte ihn nach der Schlacht von Lepanto nach Italien, wo seine Neigung zur Poesie reiche Nahrung fand. Im Jahre 1586 scheint er wieder in Spanien gewohnt und sich mit der Herausgabe seines „*Monserrate*“ beschäftigt zu haben, welches 1588 im Druck erschien. Später kehrte er nach Italien zurück und liess 1602 in Mailand das genannte Epos in verbesserter Gestalt drucken. Sein ebenso seltenes als interessantes Buch „*Obras trágicas y líricas*“ erschien 1609 in Madrid, aber aus dessen Vorrede geht nicht hervor, ob der Verfasser damals in Italien oder Spanien weilte. Spätere Nachrichten über unsern Dichter fehlen gänzlich.

Seine dramatischen Werke bestehen aus fünf Tragödien, welche sämmtlich in dem erwähnten Buche „*Obras trágicas y líricas*“ abgedruckt sind. In der Vorrede werden wir belehrt, dass der Dichter sie nur zur Unterhaltung und in seiner Jugend verfasst habe. Im übrigen muss er oder sein Herausgeber — die Vorrede trägt keine Unterschrift — einen sehr hohen Begriff von deren Vortrefflichkeit gehabt haben. Die betreffende Stelle lautet folgendermaassen:

„In diesem Buche befinden sich fünf Tragödien, von welchen die ersten vier mit der Absicht verfasst sind, das Beste der antiken Kunst und der modernen Manier zu vereinigen, mit solcher Uebereinstimmung und solcher Aufmerksamkeit betreffs alles Dazugehörigen, dass sie anscheinend auf der Höhe dessen stehen, was man von den Bühnenstücken unserer Zeit verlangen sollte. Die letzte Tragödie „Dido“ ist durchaus im Stile der Griechen und Lateiner, mit Sorgfalt und Fleiss geschrieben.“

Nach dem letzten Passus zu urtheilen, hat man die entsetzlichen Greuel, welche die vier ersten Stücke verunzieren, der „modernen Manier“ zu danken, denn in der „Dido“ findet sich keine Spur davon. Nach den Stücken eines Juan de la Cueva, Jerónimo Bermudez u. A. braucht dies nicht wunderzunehmen. Wie dem auch sei, so hat unser Dichter ebenso wenig die Grenze zwischen Drama und Epos gekannt, als seine Vorgänger. So ist z. B. der höchst dramatische Stoff der „SEMÍRAMIS“ ganz um seine Katastrophe gebracht, indem der Tod der Heldin nur erzählt wird, ein Fehler, den sich Lope und seine Schüler nicht hätten zu Schulden kommen lassen. Der Inhalt dieses Trauerspiels ist in Kürze folgender:

König Ninus von Assyrien, von der Schönheit der Semiramis, Gemahlin seines Feldherrn Menon, geblendet, entreisst sie diesem, um sich selbst mit ihr zu vermählen. Die Strafe des Tyrannen bleibt nicht aus, denn Semiramis erbittet sich von ihm als Beweis seiner Gunst fünf Tage Regierung, lässt ihm während derselben Gift reichen und regiert dann einige Jahre im Namen ihres Sohnes Ninias, welcher ihr täuschend ähnlich sieht und dessen Kleider sie anlegt. Ninias selbst lässt sie in der Verkleidung einer Vestalin im Tempel unterbringen, während sie den Tod ihres Gemahls vor dem Volke mit der Vorspiegelung beschönigt, derselbe sei von seinen

göttlichen Vorfahren in den Himmel entrückt worden. Der dritte Act zeigt, wie die verworfene Heldin, in blutschänderischer Liebe zu ihrem Sohne entbrannt, diesem die Regierung überträgt. Ninias aber, empört über ihre Schändlichkeit, tödtet im Geheimen die unnatürliche Mutter. Gleichwie diese mit einem ähnlichen Märchen den Mord ihres Gemahls, bemäntelt hatte, spiegelt er alsdann dem Volke vor, sie sei — in einen Vogel verwandelt — gen Himmel geflogen. Sein Vertrauter bemerkt hierzu sehr richtig, wie er in dieser Verstellung, wie in den Gesichtszügen, geistig und körperlich seiner Mutter gleiche. Ein Vergleich dieses Stücks mit Calderon's „LA HIJA DEL AIRE“ ist sehr interessant.

Die Versmaasse, welche Virtués in diesem, sowie in seinen übrigen Dramen anwendet, sind reimlose Hendekasyllaben, Quintillas, Octaven und Silvas. Die Führung der Handlung ist eine sehr rohe.

„LA CRUEL CASANDRA“ und „LA INFELICE MARCELA“ sind so ungeschlacht, so reich an Mordthaten und andern Greueln, dass wir dem Leser die Aufzählung derselben ersparen wollen.

„ATILA FURIOSO“ weist diese Greuel auch in reichem Maasse auf, aber die Handlung ist einheitlicher und verständlicher, weshalb dieselbe in kurzen Zügen geschildert werden soll. — König Attila führt seine Geliebte, Flaminia, in Pagenkleidung mit sich. Diese wird von der Königin, Attila's Gemahlin, mit Liebesanträgen verfolgt. Die Folge ist, dass Flaminia — in der Hoffnung, nach dem Tode der Königin deren Stelle einzunehmen — auf den Gedanken geräth, diese durch eine List zu verderben. Sie verspricht ihr ein Stelldichein und erhält als Erkennungszeichen ein Kopftuch. Dieses gibt sie Gerardo, einem Anbeter der Königin, und führt Attila zu dem Stelldichein der Beiden. Obgleich aber die Ehebrecher getödtet werden, scheitert Flaminia's Plan, da sich Attila mit seiner schönen Gefangenen, der Königin Celia, vermählt. Flaminia geräth darüber in solche Wuth, dass sie dem König ein Gift beibringt. Dieser aber hat infolge dessen vor seinem Tode einen Rasereianfall, in welchem er Celia und später auch Flaminia tödtet. — Wie roh diese Handlung ist, braucht nicht auseinandergesetzt zu werden. Die Verse des Stücks sind jedoch sehr schön, und die Rasereiscene ist psychologisch interessant, obgleich gerade diese den gallicistisch-

kritischen Zorn Moratin's erregt. Die genannten Eigenschaften: Roheit der Handlung, verbunden mit moralischer Verworfenheit der Charaktere, andererseits die Schönheit der Verse, treten in den besprochenen Tragödien (wie auch im Epos „*El Monserrate*“) in den sonderbarsten Contrast und bilden vielleicht die interessanteste Eigenthümlichkeit unsers Dichters.

Aesthetisch weit höher stehend, wenn auch weniger originell, ist die Tragödie „*ELISA DIDO*“. Die Handlung ist sehr einfach und folgt der alten, würdigen Auffassung der Didosage. König Jarbas droht Dido, Karthago mit Krieg zu überziehen, wenn sie ihn nicht zum Gemahl nehme. Um das angedrohte Unheil von ihrem Volke abzuwenden, schenkt die edle Königin anscheinend dieser Werbung Gehör, erdolcht sich aber vor Ankunft des zukünftigen Gemahls in ihrer Betkammer. Ihre Beweggründe hinterlässt sie demselben in einem Schreiben. Carquedonio und Seleuco, zwei ihrer Grossen, welche sie beide hoffnungslos liebten, haben sich vorher — wie Max Piccolomini in Schiller's „*Wallenstein*“ auf die Schweden — mit einigen Tausend Getreuen auf das ungeheuerere Heer des Jarbas gestürzt und sind vernichtet worden. — Das Stück ist durchaus würdig geschrieben, die Verse sind schön und voll kerniger poetischer Gedanken. Es ist ein wahrer Genuss, dasselbe zu lesen, aber es ist alles eher als ein aufführbares Drama und konnte deshalb auch keine Wirkung auf die Gestaltung der spanischen Nationalcomödie üben. Es ist übrigens geradezu unbegreiflich, wie derselbe Dichter eine „*SEMÍRAMIS*“ und eine „*ELISA DIDO*“ schreiben, wie er in dem ersten Stücke die roheste Leidenschaftlichkeit, im letztern die classischste Ruhe zur Schau tragen konnte. Grosse poetische Gaben hat er in beiden gezeigt.

---

Eine gewisse Aehnlichkeit mit den Tragödien des Virués sollen diejenigen des Gabriel Lasso de la Vega: „*TRAGEDIA DE LA DESTRUCCION DE CONSTANTINOPLA*“ und „*LA HONRA DE DIDO RESTAURADA*“ zeigen. Dieselben sind 1587 in dem höchst seltenen Buche: „*Primera parte del Romancero y Tragedias de Gabriel Lasso de la Vega etc.*“ veröffentlicht worden.

---



### Lupercio Leonardo de Argensola.

Dieser von seinen Zeitgenossen hochgeschätzte Dichter wurde 1562 zu Barbastro geboren, studirte Philosophie und Rechte in Huesca, ferner Rhetorik, griechische Sprache und römische Geschichte in Saragossa. Im Alter von 23 Jahren wurde er Secretär des Herzogs von Villahermosa und vermählte sich 1587 mit Doña Mariana Bárbara de Albion. Später trat er als Secretär in die Dienste der verwitweten Kaiserin Maria von Oesterreich, und 1599 erhielt er die Anstellung als Chronist von Aragon. Im Jahre 1610 finden wir ihn als Staatssecretär des Vicekönigs von Neapel, Graf von Lemos. Diesen ehrenvollen Posten füllte er drei Jahre aus und starb 1613 zu Neapel, von allen Gebildeten betrauert.

Cervantes hatte im „*Don Quijote*“ die drei Tragödien unsers Dichters — „LA ISABELA“, „LA ALEJANDRA“ und „LA FÍLIS“ — so sehr gelobt und gegen Lope de Vega's Dramen herausgestrichen, dass die gelehrte Welt lange Zeit über deren für sicher gehaltenen Verlust untröstlich war. Als sich aber etwa 1770 der Schleier über diesem Isisbilde durch Entdeckung der Manuscripte der „ISABELA“ und „ALEJANDRA“ lüftete, war man ebenso erstaunt und enttäuscht, als der wissbegierige Jüngling zu Sais in Schiller's bekanntem Gedichte. Die Welt hatte einfach einen neuen Beweis erhalten, dass der von Lope beiseite geschobene Dramendichter Cervantes mit einer Art geistiger Blindheit für die Verdienste seines grossen Nebenbuhlers geschlagen war. Um dies dem Leser zu beweisen, möge hier eine Inhaltsangabe der beiden erhaltenen Stücke Argensola's Platz finden.

„LA ALEJANDRA.“ Der alte König Acoreo von Aegypten, welcher seinen Vorgänger Ptolemäus getödtet und das Reich an sich gerissen hat, ist mit einer jungen Sklavin, Alejandra, vermählt. Diese liebt Lupercio, einen Günstling ihres Gemahls. Obgleich sie von ihm verschmäht wird, klagen zwei ägyptische Edelleute, Remulo und Ostilo, sie des Ehebruchs mit demselben an. Der König lässt beide — Alejandra und Lupercio — tödten. Durch die Aufregung des Volks über diese Mordthat begünstigt, erheben Remulo und Ostilo den Sohn des frühern Königs Ptolemäus — Orodante — auf den Thron. Der Tyrann Acoreo wird, nachdem er die unschuldigen

Kinder der Aufrührer geschlachtet hat, getödtet, aber seine Mörder werden von Orodante niedergemacht. Letzterer will sich darauf mit Sila, Acoreo's Tochter, vermählen. Diese aber ist ihrem frühern Geliebten Lupercio noch über das Grab hinaus treu geblieben, erdolcht Orodante und gibt sich dann selbst den Tod. — Wie man sieht, ist diese Handlung lediglich eine Reihe von Schlächtereien und entbehrt vollständig der dramatischen Einheit. Selbst äusserlich betrachtet, ist der Titel falsch, denn Alejandra stirbt bereits im zweiten Act. Der Epilog gibt eine Reihe falscher Moralanwendungen zum besten. Ist dies — selbst im kurzen Auszug, welcher die brutalen Metzgerdetails verschweigt — ein Stück, welches würdig ist, von dem Dichter des „*Don Quijote*“ gepriesen zu werden?

Etwas besser ist „*LA ISABELA*“. — Alboacen, König von Saragossa, liebt Isabela, eine bildschöne Christin. Da jedoch weder Bitten, noch Geschenke, noch Drohungen bei ihr fruchten, verfällt er auf den Gedanken, einen Befehl zur Verbannung sämmtlicher Christen aus Saragossa ergehen zu lassen. Dies hat zur Folge, dass die Verbannten — voran Isabela's Aeltern — diese anflehen, sie möge den König mit einigen erheuchelten Schmeicheleien besänftigen. Isabela muss nachgeben, aber Alboacen hat inzwischen in Erfahrung gebracht, dass sie die Braut des Alcaiden Muley Albenzaide ist, der um ihrer Liebe willen das Christenthum angenommen hat. Aus diesem Grunde fallen Isabela's Bitten bei dem König auf unfruchtbaren Boden, und als er ihr durch eine List das Geständniss ihrer Liebe zu Muley abgelockt hat, lässt er sie sogar durch seinen ersten Rathgeber, den greisen Audalla, in den Kerker abführen. Letzterer hat sich trotz seines hohen Alters ebenfalls in die schöne Christin verliebt und bietet ihr Befreiung an, wenn sie ihn erhöere. Als sie ihn entrüstet abweist, lässt er sie, ohne Vorwissen des Königs, mit dem schon vorher verhafteten Muley auf einem Scheiterhaufen unter empörenden Umständen sterben. Isabela findet ihren Rächer in dem König, welcher Audalla wegen dieser Willkür hinrichten lässt, während Muley's Tod durch des Königs Schwester Aja gerächt wird, die ihn früher ohne Erwiderung geliebt hat. Diese ermordet ihren Bruder mit eigener Hand und stürzt sich dann in einen See. Schliesslich erscheint ganz unnöthiger-

weise der Geist Isabela's, um den Epilog zu sprechen. — Eine ebenso schiefe als überflüssige Rolle spielt der Maure Adulce, der Gast Alboacen's und Anbeter Aja's, welcher letzterer versprochen hat, Muley zu befreien, sich aber selbst den Tod gibt, um dieses Versprechen nicht einlösen zu müssen. — Die entsetzlichen Greuel, welche die Handlung verunzieren, geschehen glücklicherweise meistentheils hinter der Scene. Was indessen die Aesthetik hierdurch gewinnt, verliert die Dramatik, denn der grösste Theil der Handlung löst sich in Declamation auf, und was übrig bleibt, kann keinen Ersatz hierfür bieten. Argensola hat jedenfalls Virués vor Augen gehabt. Hätte er aber, statt dessen Schauerstücke, dessen „ELISA DIDO“ nachgeahmt, so hätte er wenigstens ein Kunstwerk, wenn auch kein Drama geschaffen. Ueberdies war Virués entschieden ein grösserer Dichter, denn weder der poetische Gedankenfluss, noch die Verse Argensola's reichen an diejenigen seines Vorbildes heran. Trotzdem hat auch er einen sehr hohen Begriff von sich gehabt, denn im Prolog zu „ISABELA“ (welchen die „Fama“ spricht) beglückwünscht er die Zuhörer, dass sie sich zu seinem Trauerspiel eingefunden haben, statt zu „den Liebescomödien, nächtlichen Nachstellungen grüner Burschen und den Leichtfertigkeiten freier Mädchen, Dinge, welche jetzt dem Pöbel gefallen“. Dieser Hieb geht offenbar auf Lope de Vega und ist höchst interessant als die erste bestimmte Angabe dieser Art, denn diejenige des Cervantes in der Vorrede zu seinen „Ocho Comedias“ lautet in zeitlicher Beziehung durchaus unbestimmt. Die „ISABELA“ aber ist nach einem von Barrera citirten Manuscript spätestens 1581 zu setzen, womit ein Anhaltspunkt für den Beginn der Popularität Lope de Vega's gegeben ist. Dass die damals von ihm bei ihrem Einsetzen so verächtlich betrachtete Flutwelle seine eigenen Greueltragödien sammt denjenigen seiner Vorgänger und Zeitgenossen total wegschwemmen werde, ahnte der stolze Kunstpoet nicht, musste es aber später erfahren.

---

Fassen wir nun den Inhalt dieses ganzen Abschnitts nochmals kurz zusammen, so finden wir, dass aus den, schon in graue Zeiten hereinreichenden geistlichen Festspielen erst nach

Jahrhunderten — nach Befreiung des ganzen Vaterlandes von dem maurischen Joche — die aufführbaren Eglogas des Juan del Encina entstanden, dass Gil Vicente schon kleine Comödien schrieb, dass Torres Naharro dieselben vervollkommnete und auf den Standpunkt brachte, der mit Lope de Vega's ersten Versuchen beinahe zusammenfällt, dass aber dann mit Lope de Rueda die niedrigere, mit den Tragödiendichtern die theoretisch höhere Kunstform das Wachsthum der wahren Nationalcomödie für lange Zeit hemmte und sogar ganz zu ersticken drohte.

Jetzt aber ändert sich das Bild. Lope de Vega trat auf. Sein Erscheinen machte mit einem Schlage der Unsicherheit, den dramatischen Experimenten ein Ende. Jeder fühlte, dass er die endgültige Form der spanischen Nationalcomödie mit richtigem Griffte erfasst habe. Deshalb jauchzte ihm die Nation mit Begeisterung zu, deshalb wurde er damals genannt und heisst noch heute: „Der Phönix der Dichter.“

---



## LOPE DE VEGA.

Der „Phönix der Dichter“ wurde am 25. November 1562 zu Madrid geboren. Seine Aeltern, Felix de Vega und Francisca Fernandez, waren von angesehener Herkunft und stammten aus dem berühmten Thal von Carriedo, der Wiege spanischer Freiheit nach der Eroberung des Landes durch die Mauren. Schon im Alter von fünf Jahren verfertigte der junge Lope Gedichte und theilte — wie Montalvan erzählt — sein Frühstück mit ältern Spielkameraden, damit ihm diese seine poetischen Ergüsse niederschrieben. Im Collegium der Jesuiten studirte er Grammatik und Rhetorik und hörte Mathematik bei dem berühmten Professor Lavaña. Mit der Ausbildung seines Geistes hielt diejenige seines Körpers gleichen Schritt; mit zwölf Jahren hatte er singen, tanzen und fechten gelernt. Einige Jahre später entlief er in jugendlichem Uebermuth seiner inzwischen verwitweten Mutter, in Gesellschaft eines gleichgesinnten Kameraden, Hernando Muñoz. Die beiden Flüchtlinge bereuten jedoch bald ihren unüberlegten Schritt und waren froh, als sie von der ihnen nachspürenden Polizei aufgegriffen und ihren Aeltern zugeführt wurden. Lope's unruhiger Geist brach indessen bald wieder durch, denn nach seiner eigenen Aussage („*Metro lirico á Don Luis de Haro*“) kämpfte er mit „drei Lustren“ in der spanischen Expedition gegen die Insel Terceira. Bald darauf scheint er vier Jahre auf der Universität Alcalá studirt und dann dem Herzog von Alba als Secretär gedient zu haben. Im Jahre 1584 vermählte er sich mit Doña Isabel de Ampuero, Urbina y Cortinas. Ein Jahr darauf musste er infolge eines Duells, in welchem er seinen Gegner verwundete, nach Valencia flüchten.

Seine Rückkehr nach Madrid erfolgte 1587; 1588 verlor er seine Gattin und ein Töchterchen, die Frucht seiner Ehe. Diese Schicksalsschläge brachten ihn zu dem Entschlusse, nochmals das Waffenhandwerk zu ergreifen. Er liess sich für die „unüberwindliche Armada“ anwerben, aber deren Untergang machte auch seinem Streben nach militärischem Ruhm ein Ende. Er kehrte 1590 nach Madrid zurück und diente als Secretär erst dem Marquis von Malpica, dann dem künftigen Grafen von Lemos, damals noch Marquis von Sarriá. Zwischen 1600 und 1603 vermählte er sich mit Doña Juana de Guardio, einer reichen Kaufmannstochter. Die Früchte dieser Ehe waren Carlos, welcher mit sieben Jahren starb, und Feliciana Felix de la Vega, welche die Gattin eines angesehenen Mannes, Luis de Usateguí, wurde. Doña Juana verschied, nachdem sie Feliciana zur Welt gebracht hatte, etwa 1612. Schon während ihrer Lebenszeit hatte Lope sich Untreue gegen sie zu Schulden kommen lassen, sei es, dass er sich nur ihrer Mitgift halber mit ihr vermählt hatte oder dass ihn ihre schwache Gesundheit auf Abwege führte. Seine damalige Geliebte hiess María de Lujan, und von dieser hatte er zwei Kinder: Marcela, welche 1605 geboren wurde und 1688 als Nonne starb, und Lope Felix, der im Alter von fünfzehn Jahren auf der Flotte des Marquis von Santa Cruz bei einem Schiffbruche seinen Untergang fand. Der Tod seiner Gattin scheint indessen Lope zu dem Entschlusse gebracht zu haben, sich zum Priester weihen zu lassen; denn obgleich der Zeitpunkt dieses Ereignisses nicht genau bekannt ist, muss es jedenfalls 1614 oder vorher stattgefunden haben, wie aus dem Prologe des vorgeblichen Avellaneda zu dessen unechtem zweiten Theil des „*Don Quijote*“ hervorgeht. Mit geistlichen und weltlichen Ehren überhäuft, in vollem Schaffensdrange, hätte nun unser Dichter ruhig und zufrieden dem Alter entgegen sehen können, wenn ihm nicht die Liebe einen letzten und schlimmsten Streich gespielt hätte. Wie aus einer Reihe unbezweifelt echter, aber erst 1876 in dem interessanten Werke „*Ultimos amores de Lope de Vega Carpio*“ veröffentlichter Briefe Lope's hervorgeht, hinderten ihn weder sein vorgerücktes Alter, noch seine Priesterwürde, einen ehebrecherischen Umgang mit einer feingebildeten, unglücklich vermählten Dame, Doña Marta de Nevares Santoyo, zu unterhalten. Und dieses

Verhältniss war nicht etwa eine schnell auflodernde, dann verglimmende Flamme, sondern ein Umgang, welcher auch nach dem Tode ihres Gatten, bis zu ihrem eigenen Hingang, im ganzen etwa sechzehn Jahre andauerte. Doña Marta wurde schon als dreizehnjähriges Mädchen aus Vermögensrücksichten mit dem körperlich und geistig gleich rohen Roque Hernandez de Ayala vermählt. Sie war 26 Jahre alt, als Lope sie bei Gelegenheit einer Festlichkeit erblickte und sich sterblich in sie verliebte. Für die glühende Zuneigung des gefeierten Mannes empfänglicher, als es die Moralgesetze der Ehe erlauben, hatte sie von seiten ihres nicht mit Unrecht eifersüchtigen Gatten viel zu leiden, bis dessen Tod sie etwa 1619 von der letzten Fessel befreite. Wie rücksichtslos Lope dieses erwünschte Ereigniss geradezu feierte, geht aus seiner Vorrede zu der Comödie „LA VIUDA VALENCIANA“ hervor, welche er 1620 veröffentlichte und seiner Geliebten unter deren Pseudonym „Marcia Leonarda“ widmete. Nachdem er sie ganz offen mit der nichts weniger als moralischen Heldin des Stücks, der Witwe Leonarda, verglichen hat, kommt er auf ihren verstorbenen Gatten zu sprechen. Hier erlaubt er sich nicht nur rohe Witzeleien über dessen Körperbeschaffenheit, sondern preist offen den Tod, welcher die Welt von einem solchen Menschen befreite. Wer sich für diese unerquickliche Sache näher interessirt, möge den angezogenen Prolog selbst nachlesen. — Eine Frucht des ehebrecherischen Verhältnisses unsers Dichters, Antonia Clara, wurde schon 1617, also noch zu Lebzeiten des betrogenen Gatten, geboren. Das Verbrechen, welchem diese das Licht der Welt verdankte, sollte jedoch an ihrem schuldigen Vater furchtbar gerächt werden, denn kurz vor dessen Tode entlief sie mit einem jungen Edelmann, wie aus der Ekloge „*Félis*“ hervorgeht. Dieser Schlag, sowie die in der Ekloge „*Amarilis*“ (zweites Pseudonym Doña Marta's) geschilderte Blindheit, Geistesstörung und der etwa 1633 erfolgte Tod der geliebten Mutter brachen die Kraft des schon greisen Dichters. Bei einer literarischen Festlichkeit, welcher König Philipp IV. präsidirte, überfiel ihn eine Ohnmacht. Er wurde zuerst in das Zimmer seines Freundes, des Dichters Sebastian Francisco de Medrano, dann in seine eigene Wohnung verbracht, wo er am 27. August 1635 verschied. Seine Leiche wurde mit grossem Gepränge

und unter ungeheuern Zulaufe in der Pfarrkirche des heiligen Sebastian beigesetzt.

Sehen wir nun auf Lope's Charakter zurück, wie er sich aus seiner Biographie, sowie aus seinen eigenen Andeutungen und denjenigen seiner Freunde ergibt, so finden wir, dass seine ungeheuere Fruchtbarkeit und Phantasie a priori eine sinnliche Leichtlebigkeit voraussetzt, welche durch sein Leben bestätigt wird. Der fruchtbarste Dichter und der verhältnissmässig fruchtbarste Musiker — Mozart — waren in dieser Beziehung aus einer Form gegossen. Diese Leichtlebigkeit erstreckt sich auch auf die Hintansetzung seines persönlichen Vortheils, denn trotz der ungeheuern Erfolge seiner Dramen und der fürstlichen Freigebigkeit seiner adeligen Gönner, starb Lope als armer Mann. Seine persönliche Gutmüthigkeit, seine Mildthätigkeit gegen Arme waren bekannt, und so dürfen wir wohl voraussetzen, dass er die ihm zufließenden Reichthümer theils seiner Tugend, theils seinen Lastern geopfert habe, ohne an die Zukunft zu denken. Auf alle Fälle liegt hierin eine gewisse Entschuldigung für die weiter oben erwähnten Fehler, sowie für diejenigen, welche sich aus seiner „DOROTEA“ vermuthen lassen, welche wir aber hier nicht berührt haben, da solche moralische Gebrechen ohne directe und unwidersprechliche Beweise besser verschwiegen werden. Lope war ein Kind des Augenblicks, wankelmüthig und schwach im Thun des Guten, ebenso schwach und oberflächlich im Sündigen — eine Improvisatornatur.

Die Anzahl der von ihm verfassten Werke ist geradezu unglaublich. Ausser lyrischen und epischen Gedichten, Romanen und Novellen, hat er ungefähr zweitausend dramatische Stücke verfasst! Dass dieselben oft oberflächlich und unbedeutend sind, ist kein Wunder; das Wunder ist, dass sich so viel unsterblich Schönes darunter findet. Ohne die Kenntniss seiner Stücke ist ein Verständniss des spanischen Nationaldramas nicht möglich, denn jeder folgende Dichter hat aus dem unerschöpflichen Born seiner Phantasie direct oder indirect geschöpft. Ehe wir aber zur Betrachtung seiner dramatischen Thätigkeit in der Praxis übergehen, wollen wir die Theorie seiner Bühnenkunst kennen lernen.

In dem Gedicht „*Arte nuevo de hacer Comedias*“ gibt Lope die Grundsätze an, welche ihn bei Abfassung seiner



Comödien geleitet haben. Selbstredend ist dies eine Deduction a posteriori, denn es steht wohl ausser Zweifel, dass Lope's Verfahren anfänglich ein instinctives war. Nach einer Entschuldigung, dass ihm der Charakter des spanischen Volks nicht erlaube, die Regeln der Alten zu befolgen — „denn das heisse Blut eines sitzenden Spaniers beruhigt sich nicht, wenn man ihm nicht binnen zwei Stunden die Begebenheiten von der Genesis an bis zum Jüngsten Gericht darstellt“ — gibt er eine etwas verwirrte Geschichte des alten Dramas und kommt dann zu den Regeln des neuen.

Was die Handlung betrifft, so soll das Tragische mit dem Komischen gemischt werden, da dies die Natur vorgebildet hat. Die Fabel soll einheitlich und in keiner Weise episodisch sein, d. h. „nicht mit andern Dingen vermengt, welche vom Hauptgedanken abweichen, noch darf man ein Glied davon wegnehmen können, ohne dass das Ganze zerstört werde“. Die Zeit soll sich möglichst in den engsten Grenzen bewegen, wenn sie sich auch nicht auf einen Tag beschränken muss. Ist der Dichter genöthigt, bei historischen Stoffen mehrere Jahre vergehen zu lassen, so soll er dies zwischen zwei Acten thun. Dasselbe Mittel wende er an, wenn eine der Personen eine Reise zu machen hat. Man theile das Stück in drei „Jornadas“ (Tagereisen) ein und bemühe sich, in jedem Act den Termin eines Tages nicht zu überschreiten. Im ersten Aufzug gebe man die Exposition, im zweiten verschlinge man die Begebenheiten derart, dass bis zur Mitte des dritten niemand die Entwicklung errathe; die wirkliche Lösung verschiebe man bis zur letzten Scene. Man täusche beständig die Erwartung des Zuhörers, welcher glaubt, von weitem etwas kommen zu sehen. Das Täuschen mit der Wahrheit, wie Miguel Sanchez es in allen seinen Comödien angewandt hat, gefällt sehr, denn dieses doppelsinnige Sprechen behagt dem Volke, da es glaubt, allein zu verstehen, was der Andere sagt. Die Ehrensachen sind als Stoff die besten, da sie jedermann am meisten packen; ebenso die tugendhaften Handlungen, da deren Widerschein sogar auf den Darsteller fällt. Offene Satire ist zu vermeiden. Jeder Act überschreite nicht vier Bogen, da zwölf Bogen das Maass der Geduld des Zuhörers und die Zeitdauer der Vorstellung füllen.

Was die Sprache angeht, so sei dieselbe rein. Man

vermeide gezierte Wörter. Man verschwende geistreiche Einfälle nicht bei gewöhnlichen Gesprächen, sondern verspare dieselben auf Reden, welche überzeugen, anrathen oder abrathen sollen. Man passe die Versmaasse mit Ueberlegung dem Stoffe an; die „Décimas“ passen für Klagen, das Sonett eignet sich für einen Wartenden, Erzählungen verlangen „Romances“ (die vierfüssigen, assonirenden Verse), wenn sie auch in Octaven noch glänzender erscheinen; die Terzinen sind für ernste Dinge, die „Redondillas“ für Liebessachen passend. Sehr wichtig sind die rhetorischen Figuren: die Anadiplose, Anaphora, die Ironie, die Anzweiflung, die Apostrophe und die Ausrufung.

Die Darstellung betreffend, möge der König die königliche Würde, soviel er kann, nachahmen; der Greis bemühe sich, mit sentenzenreicher Bescheidenheit zu sprechen; die Liebenden beschreibe man derart, dass sie den Zuhörer heftig rühren; die Selbstgespräche male man auf solche Weise aus, dass sich der Darsteller verwandle (will heissen, dass er das Gegentheil von dem bekeme, was er im Gespräch mit Andern geäussert) und mit seiner Wandlung auch den Hörer umstimme. Er frage und antworte sich selbst, und wenn er sich beklagt, bewahre er stets den schuldigen Anstand gegen die Frauen. — Die Frauen sollen ihre Benennung nicht Lügen strafen, und wenn sie Männertracht anlegen — was sehr zu gefallen pflegt — so sei es in verzeihlicher Weise. Man hüte sich vor der Darstellung unmöglicher Vorfälle, denn nur das Wahrscheinliche soll nachgeahmt werden. Der Lakai spreche nicht von hohen Dingen, noch äussere er die geistreichen Gedanken, welche wir in einigen ausländischen Comödien gehört haben. In keiner Weise widerspreche sich die handelnde Person, d. h. sie vergesse nicht das Vorhergegangene, wie man es dem Sophokles vorwirft, dass Oedipus sich nicht erinnere, den Laios mit eigener Hand getödtet zu haben. Die Scenen schliesse man mit einer Sentenz, mit Anmuth, mit schönen Versen ab, so dass der abgehende Schauspieler die Zuhörer nicht misvergnügt zurücklasse.

Der Dichter schliesst mit der Selbstanklage, dass er sich erlaube, Vorschriften zu geben, welche wider die Kunst laufen, dass er sich von der Volksströmung fortreissen lasse und

deshalb von Italien und Frankreich als ein Unwissender betrachtet werde. Er müsse indessen seine Grundsätze aufrecht erhalten, denn er habe bis jetzt (vermuthlich etwa 1605) 483 Dramen verfasst, wovon nur sechs nicht gegen die Kunst verstießen. Im übrigen wäre denselben nicht der gehabte Beifall geworden, wenn er sie auf andere Weise geschrieben hätte, „denn manchmal erregt dasjenige, was gegen die Regeln ist, gerade aus diesem Grunde Wohlgefallen“.

Wenn sich auch gegen die angezogenen Kunstregeln in mannichfacher Hinsicht ästhetische Einwendungen erheben lassen, so wäre es für Lope — den Verkünder derselben — gut gewesen, wenn er sich in der Praxis besonders nach denen gerichtet hätte, welche die Einheit der Handlung so dringend anempfehlen. Dass er dazu im Stande gewesen wäre, wenn er nicht aufs gerathewohl, sondern nach einem bestimmten Plane gearbeitet hätte, ist wahrscheinlich, denn das dramatische Genie trifft instinctiv das Richtige, wenn ihm nicht Hindernisse, wie Ermüdung, Ueberhastung, Vergesslichkeit und anderes entgegentreten. Dies war aber bei Lope der Fall. Er begann eine Comödie mit irgendeinem guten Gedanken und schrieb darauf los, solange ihm nichts dazwischenkam. So sagt er selbst, er habe etwa 100 seiner Stücke in 24 Stunden beendet. Wie der Knoten am Ende zu lösen sei, wusste er wohl beim Anfangen selbst nicht. Dies ergab sich im günstigen Falle von selbst, im ungünstigen wurde dem Charakter der Hauptpersonen Gewalt angethan oder es wurde zuletzt noch eine neue Person eingeschoben, welche den Knoten löste oder zerhieb. Wurde Lope indessen verhindert, eine Comödie auf einen Wurf zu vollenden, so wurde die Sache meistentheils noch schlimmer, denn die erste Begeisterung war verflogen, und das Verbleibende wurde durch Verschwendung seiner allzu üppig wuchernden Einbildungskraft zu Stande gebracht. So dürfen wir uns etwa die Composition von „LAS ALMENAS DE TORO“ vorstellen, ein Stück, dessen erster Act zu seinen besten Productionen gehört, während die übrigen Acte stark dagegen abfallen. Das Gegentheil darf bei dem Drama „LAS PACES DE LOS REYES Y JUDÍA DE TOLEDO“ vermuthet werden. In diesem ist der erste Act trocken historisch, während die zwei folgenden Acte, welche nur durch die Persönlichkeit des Königs Alfons mit dem ersten zusammenhängen, ein

Schauspiel grösster Schönheit für sich selbst bilden. Dies ist daraus zu erklären, dass der Dichter nach dem ersten Act das Stück aus der Hand legte, später darauf zurückkam und sich für den Stoff der beiden letzten Acte erwärmte.

Im allgemeinen ist festzuhalten, dass die dramatische Production Lope's eben eine instinctive war; er hatte weder Zeit noch Geduld, den Plan eines Schauspiels vorher zu überlegen, deshalb ist bei seinen meisten Stücken die Führung der Handlung eine lose, ungelenke, oft sogar erratische. Seine Diction ist dagegen durchgehends zu loben; sie ist rein, voll kerniger Gedanken und schöner Bilder; der Fluss seiner Verse wird kaum von irgendeinem seiner Nachfolger erreicht. Seine Charakterschilderung ist meisterhaft, wo er sie nicht, wie leider in vielen seiner Comödien, aus Flüchtigkeit vernachlässigt hat. Trafen aber bei ihm die günstigen Umstände zusammen, hatte er seine glückliche Stunde, so entstanden unsterbliche Meisterwerke, wie die Dramen „EL CASTIGO SIN VENGANZA“, „LA ESTRELLA DE SEVILLA“, „LA BOBA PARA LOS OTROS Y DISCRETA PARA SÍ“ und andere.

Von den auf uns gekommenen Comödien Lope's sollen nun im Folgenden einzelne näher beleuchtet werden. Wir glauben dabei im Interesse unserer Leser zu verfahren, wenn wir uns zur Regel machen, neben der Merkwürdigkeit der Stücke an sich, auch auf deren Seltenheit Rücksicht zu nehmen, eine Erwägung, welche für das ernsthaftes Studium der altspanischen Literatur leider von grossem Gewichte ist.

Eins der frühen Dramen Lope's ist „EL PERSEGUIDO“. — Die Herzogin Casandra von Burgund hat eine heftige Neigung zu Carlos, dem Kammerherrn ihres Gemahls, gefasst. Noch zagend zwischen Scham und Leidenschaft, lässt sie Carlos ihren Gemüthszustand nicht undeutlich erkennen. Dieser, welcher schon seit sechs Jahren mit des Herzogs Schwester Leonora, Witwe des Herzogs von Cleve, heinalich vermählt ist, gibt vor, Casandra's Andeutungen nicht zu verstehen. Nach ihrem Abgang begibt er sich, seine Betrachtungen über das Vorgefallene anstellend, vor Leonora's Fenster. Hier kommt ihm indessen ein anderer Anbeter derselben, der Graf Ludovico, in den Weg. Diesem scheint das Glück zu lächeln, denn wegen Leonora's Witwenrente ist ein Krieg mit Frankreich entbrannt, für welchen Ludovico dem Herzog sein Schwert



unter der Bedingung zur Verfügung stellt, dass er als Lohn eines Sieges die Hand der schönen Witwe erhalte. Der Herzog gibt ihm dieses Versprechen, will es aber geheim gehalten wissen. Unterdessen entbrennt Casandra immer heftiger in Liebe zu Carlos und erklärt ihm dies so unverhohlen, dass er sie ebenso offen abweisen muss. Sie geräth in die grösste Wuth und klagt — gleich Potiphar's Weib — Carlos bei ihrem Gemahl der versuchten Verführung an. Der Herzog, welcher Carlos hochschätzt und liebt, lässt ihm — um ihn auf die Probe zu stellen — seine höchste Ungnade verkünden und ihm gleichzeitig befehlen, sich als Gefangener auf sein Zimmer zurückzuziehen. Da aber Carlos, statt zu flüchten, den Herzog aufsucht und das ihm angedichtete Verbrechen mit der siegreichen Beredsamkeit der Unschuld zurückweist, wird er wieder zu Gnaden angenommen.

Zweiter Act. Die Herzogin kehrt zum Angriff zurück, indem sie ihrem Gemahl vorhält, Carlos müsse sie lieben, da er keiner Dame am Hofe Aufmerksamkeit widme. Der Herzog befragt Carlos über diesen Punkt; dieser gesteht, dass er liebe, will aber seine Dame begreiflicherweise nicht nennen. Die Herzogin gibt sich ebenso natürlich hiermit nicht zufrieden, der Herzog befragt Carlos aufs neue, und dieser wird so in die Enge getrieben, dass er unter dem Siegel der tiefsten Verschwiegenheit seine heimliche Ehe mit Leonora gesteht und den Herzog sogar durch den Augenschein davon überzeugt. — Casandra beginnt nun, Andere gegen Carlos aufzuhetzen. Einem Edelmanne, Feliciano — auch Anbeter Leonora's — bietet sie die Hand der letztern an, wenn er dem Herzog sage, Carlos habe sich im Freundeskreise verrätherisch gegen ihn geäußert. Einem zweiten Höfling, Prudencio, sagt sie, Carlos verleumde ihn beim Herzog und wolle einen Vetter an seine Stelle setzen. Dem Hofnarren trägt sie auf, Carlos in Gegenwart anderer Edelleute durch einen Backenstreich zu beschimpfen. Alle diese Anschläge mislingen. Feliciano unterlässt die ihm zugemuthete Verleumdung, da er fälschlich glaubt, Carlos sei sein Fürsprecher bei Leonora; Prudencio wird von Carlos eines bessern belehrt, indem er ihm — weit entfernt, ihn zu verdrängen — eine neue Gunst des Herzogs verschafft; die Beschimpfung des Narren endlich unterbleibt, da sich dieser vorzeitig verräth.

Dritter Act. Die Herzogin dringt nun in ihren Gemahl, ihr die Geliebte Carlos' zu nennen, mit dem Hintergedanken, ihre Wuth gegen diese zu kehren. Der Herzog lässt sich dazu verleiten, und nun hetzt Casandra Leonora gegen Carlos auf, indem sie ihr zu verstehen gibt, sie wisse um alles; Carlos habe das gelobte Geheimniss verletzt. Das rachsüchtige Weib erhält gleichzeitig bei seinem Gemahl eine Handhabe gegen den Gehassten, denn Graf Ludovico kehrt siegreich aus dem Kriege gegen Frankreich zurück, und der Herzog ist in Verlegenheit, wie er demselben sein Versprechen der Hand Leonora's einlösen soll. Casandra ist gleich mit dem Vorschlage bereit, Carlos müsse getödtet werden, damit Leonora ihre Freiheit zurückerhalte. Da der Herzog auf dieses allzu scharfe Mittel nicht eingeht, versucht sie das Gleiche bei dem Grafen Ludovico, indem sie ihm mittheilt, Carlos sei die Ursache, weshalb ihm der Herzog die Hand Leonora's versagen müsse. Ludovico lässt sich verleiten und gibt zwei Soldaten den Auftrag, Carlos zu ermorden. Casandra verübt unterdessen ihre letzte Schändlichkeit, indem sie das Söhnchen des Carlos (welches unerkant am Hofe lebt und dessen Abstammung ihr durch den Herzog mitgetheilt worden ist) mishandelt und im Begriffe steht, dasselbe zu tödten, als sie zufällig gestört wird. Sie verlässt das Kind, und Carlos, welcher dasselbe sucht, da ihm Leonora — durch Casandra aufgehetzt — gedroht hat, sie wolle es ermorden, findet es nun und erfährt von ihm die Absichten der Herzogin. Sein bisheriges stilles Dulden, solange nur er bedroht war, wird jetzt zur Tigerwuth, als es sich um sein Kind handelt. Er entdeckt dem Herzog alles, und dieser, welcher bereits argwöhnisch ist, lässt sich von Carlos Hut und Mantel geben, um in der Dunkelheit seine Gemahlin auf die Probe zu stellen. Inzwischen erscheinen aber die Soldaten, welche Carlos auf Befehl Ludovico's tödten sollen, und fallen den Herzog in seiner Verkleidung an. Auf dessen Hülferrufe erscheinen Prudencio und Feliciano; einer der Soldaten wird verwundet, gesteht den Befehl Ludovico's und dieser nachher den Rathschlag der Herzogin ein. Nun verbannt der Herzog seine Gemahlin, begnadigt Ludovico auf Bitten Carlos' und setzt diesen, Leonora und deren <sup>er</sup>Kinder zu Thronerben ein, da er selbst kinderlos ist.

Die Exposition ist — wie gewöhnlich bei Lope — musterhaft, denn im Gegensatze zu vielen Dramen späterer Dichter sehen wir dieselbe vor unsern Augen vor sich gehen, statt durch seitenlange Confidenzen davon unterrichtet zu werden. Die Handlung selbst ist ausserordentlich reich und dennoch einheitlich, denn alles dreht sich unmittelbar um den Grundgedanken: die dämonische Rachsucht des beschämten Weibes, welches sich gegen den frühern Gegenstand seiner Liebe und alles ihm Angehörige wendet. Selbst Personen, welche man anfänglich als unnöthig betrachtet, wie Graf Ludovico und Feliciano, stellen sich als nothwendige Factoren zur Lösung des Knotens heraus. Die Führung der Handlung kann allerdings mit der Meisterschaft Calderon's nicht verglichen werden, aber in dieser Beziehung hat Calderon überhaupt keinen Nebenbuhler. Dagegen ist Lope im „PERSEGUIDO“ durch seine naiv bezaubernde, harmonische und mit hochpoetischen Gedanken versetzte Sprache Calderon ebenso weit überlegen, als Homer jedem spätern Epiker. — Die Charaktere sind scharf und durchaus folgerichtig dargestellt. Bedenkt man dabei, dass der „PERSEGUIDO“ das erste gedruckte Drama Lope's ist (die früher verfassten, aber erst später veröffentlichten Stücke „EL VERDADERO AMANTE“ und „LOS JACINTOS“ können hier ohnedem als Arbeiten eines Knaben nicht in Betracht kommen), so kann man nicht genug erstaunen, welcher Riesenfortschritt gegen alles Vorhergegangene hier gemacht worden ist. Unbegreiflicherweise haben weder Literarhistoriker noch Herausgeber das Stück nach Gebühr gewürdigt, was besonders in Bezug auf letztere zu bedauern ist, denn heute noch findet sich „EL PERSEGUIDO“ nur in den alten, seltenen Ausgaben, deren Beschaffung immer mit Schwierigkeiten verknüpft ist.

Ehe wir von dem Stücke scheiden, sei uns für die Bewunderer Don Guillem de Castro's noch die Bemerkung gestattet, dass letzterer in vollen Zügen aus dem Zauberborn des „PERSEGUIDO“ — und wahrscheinlich auch ähnlicher, jetzt verlorener Stücke Lope's aus dieser Zeit — getrunken zu haben scheint. Viele Aehnlichkeiten in Stil und Gedankenwendungen lassen sich nachweisen, und auch Don Guillem's Haupthebel, ein misliches Eheverhältniss, findet sich hier vorgebildet. Aber sein Muster hat er trotz seines ausserordent-

lichen Genies nie erreicht, denn im „PERSEGUIDO“ ist alles harmonischer, delicates, weniger abstossend als in den besten Dramen Don Guillem's, „LAS MOCEDADES DEL CID“ ausgenommen.

Ein späteres Meisterwerk der düstersten Färbung ist das Trauerspiel „EL CASTIGO SIN VENGANZA“. — Der Herzog von Ferrara hat sich nach einem wüsten Leben, schon in vorge-rücktem Alter entschlossen, eine Gemahlin zu nehmen, um bei seinem Tode keine Erbstreitigkeiten aufkommen zu las-sen. Er hat sich deshalb mit Casandra, der Tochter des Herzogs von Mantua verlobt, welche in Begleitung des Mar-quis Gonzaga nach Ferrara abreist. Des Herzogs natürlicher Sohn Federico, welcher bisher als Erbe galt und deshalb die Verlobung seines Vaters nicht gern gesehen hat, wird seiner Stiefmutter entgegengesandt. In der Nähe eines Flüsschens hört er Hülferufe, eilt hinzu, sieht einen in das Wasser ge-stürzten Wagen, rettet dessen Insassin und hört nachher, dass dieselbe seine Stiefmutter ist. Unglücklicherweise hat sie eine heftige Liebe in ihm erregt, während unterdessen in Ferrara der Herzog und dessen Nichte Aurora verabredet haben, ihn mit letzterer zu vermählen. Den Schluss des Acts bildet der Empfang Casandra's in Ferrara, bei welchem Fede-rico einsilbig und traurig ist, während der Marquis Gonzaga Aurora ernstlich den Hof macht.

Zweiter Act. Der Herzog fällt — nachdem er nur einmal die Arme Casandra's genossen — in sein früheres liederliches Leben zurück, was seine schöne junge Gemahlin aufs äusserste kränkt. Federico's Traurigkeit ist unterdessen in tiefe Schwermuth ausgeartet. Dies gibt dem Herzog, der ihn zärtlich liebt, Veranlassung, ihm jetzt die Vermählung mit Aurora vorzuschlagen. Federico verschanzt seine Abneigung hinter dem Vorwande, dass ihm die Artigkeiten des Marquis gegen Aurora zu auffällig erschienen. Letztere fühlt sich darüber, im Bewusstsein ihrer Unschuld, sehr verletzt und versucht — unter den gegebenen Umständen natürlich ohne Erfolg — Federico durch erheuchelte Gunstbezeugungen an den Marquis zur Liebe aufzustacheln. Casandra bemerkt jetzt allmählich, dass sie die Ursache der Schwermuth Federico's ist. Infolge dessen schwankt sie zwischen Liebe und Ehre hin und her, was Federico seinerseits deutlich fühlt. Das wirkliche Verderben beider wird aber dadurch entschieden,



dass der Herzog von dem Papste nach Rom berufen wird, um das Kirchenheer zu befehligen.

Dritter Act. Casandra und Federico geben sich in Abwesenheit des Herzogs ganz ihrer verbrecherischen Liebe hin. Den eifersüchtigen Augen Aurora's entgeht dies nicht, und als der Herzog siegreich und moralisch gebessert, mit dem Vorsatze, jetzt ganz seiner Gemahlin zu leben, aus dem Feldzuge zurückkehrt, lässt sie ihm durch einen gedungenen Bittsteller im Gedränge des Einzugs eine darauf bezügliche Schrift überreichen. Der Herzog ist ausser sich. In diesem verhängnissvollen Augenblicke erscheint Federico, um die Hand Aurora's zu erbitten, damit sein Vater keinen Argwohn schöpfe. Dieser gibt Befriedigung vor, antwortet aber zu Federico's Bestürzung, er müsse Casandra's Meinung hierüber einholen, und merkt dann deutlich aus dieser die Eifersucht auf Aurora heraus. Dann wird er verborgener Zeuge, wie Casandra — sich mit Federico allein glaubend — diesem den vermeintlichen Treubruch bitter vorwirft und alles Vorhergegangene klar zu Tage legt. Nun ist für den Herzog der Process geschlossen, und es handelt sich nur darum, seine Ehre ohne öffentlichen Schimpf zu rächen. Nach Federico's Abgang bindet er Casandra Hände und Füße, verstopft ihr den Mund und legt sie, mit einem Tuche verhüllt, auf ein Ruhebett. Darauf befiehlt er dem wiederkehrenden Federico, die verhüllte Person zu tödten, da dieselbe sich wider ihn verschworen habe. Der Unglückliche gehorcht, wenn auch von bangen Ahnungen erfüllt. Nun ruft der Herzog seinem Gefolge und befiehlt, Federico zu tödten, da derselbe aus Ehrgeiz seine Stiefmutter ermordet habe. Der Verurtheilte fällt, und damit die übliche Schlussheirath nicht fehle, reicht Aurora dem Marquis Gonzaga die Hand.

Die Exposition ist auch hier gleich vorzüglich wie im „PERSEGUIDO“, die Handlung einheitlich, die Sprache leidenschaftlich, rein und hochpoetisch. Und mit welcher Meisterhand sind die Charaktere und deren psychologische Affecte gezeichnet! Welch feiner Zug ist es, dass der Herzog, ehe er zur Rache schreitet, als sittlich gebesserter Mensch geschildert wird, denn die Rache für die beschimpfte Ehre eines Wüstlings würde unserm Gefühl als etwas Unberechtigtes, Widerliches erscheinen! Wie wunderbar ist die wahrhaft zärt-

liche Liebe des Herzogs für seinen natürlichen Sohn dazu benutzt, die Tragik zu erhöhen! Wie allmählich fühlt Casandra erst Dankbarkeit, dann Mitleid, dann Zuneigung, dann — infolge der Vernachlässigung ihres Gemahls — Liebe zu Federico, die sich derart steigert, dass ihre wildeste Eifersucht durch den Gedanken einer von ihm aus Klugheitsrücksichten gewünschten Verlobung zum Ausbruch gebracht wird und dadurch die Katastrophe herbeiführt! Und der tragische Schluss, wie erschüttert er, ohne zu verletzen, denn weder badet der Gatte die Hände in dem Blute seiner Gemahlin, der Vater in demjenigen seines Sohnes, noch tödtet Federico die geliebte Stiefmutter wissentlich, und doch ist alles gerächt. Das Stück ist, mit einem Worte, ein wahres Meisterwerk.

Noch mehr wächst unsere Bewunderung, wenn wir auf die Quelle zurückblicken, aus welcher Lope geschöpft hat. Diese ist ohne Zweifel in der Novellensammlung des *Bandello* (Theil I, Nov. XLIV) zu suchen, die unser Dichter gekannt und, wie wir in der Folge sehen werden, mehrfach benutzt hat. Hier ist die Stiefmutter eine schamlose Verführerin. Der Herzog ist der gleiche Wüstling zu Anfang wie zu Ende. Seine Schande sieht er mit eigenen Augen durch ein Loch in der Wand. Die Ehebrecher werden eingekerkert und durch den Henker vom Leben zum Tode gebracht. — Wie roh sind diese Materialien, aus welchen Lope sein ebenso tiefsinnig gedachtes, als von göttlichem Dichterfeuer durchglühtes Meisterwerk geschaffen hat!

Hartzenbusch und Alberto Lista haben aus dem Umstande, dass weitere Aufführungen nach der ersten Darstellung unserer Tragödie verboten wurden, schliessen wollen, der Hof habe in dem Stoff eine Anspielung auf das Schicksal des unglücklichen Prinzen Don Carlos (Sohn Philipp's II.) und seiner Stiefmutter Elisabeth von Valois sehen wollen. Ein gewissenhaftes Studium der Zeitgeschichte stellt jedoch ausser Zweifel, dass von einer angeblichen Liebe der beiden Genannten gar keine Rede sein kann und diese Fabel dem Gehirne französischer Geschichtschreiber entsprungen ist. Don Carlos wünschte zu jener Zeit leidenschaftlich die Vermählung mit seiner Muhme Anna von Oesterreich, was durch unbezweifelte Nachrichten erwiesen ist. Dass er eine grosse Zuneigung zu seiner Stiefmutter hegte, ist ebenso sicher, aber

diese Zuneigung war diejenige, welche ein eigenwilliger, verzogener, sich durch seinen störrischen Charakter seine ganze männliche Umgebung entfremdender Jüngling leicht für eine weniger vernünftige, als weiche Frau hegt. Elisabeth in ihrer weitherzigen französischen Liebenswürdigkeit fühlte, wie alle Frauen, ein vollständig ungerechtfertigtes Mitleid für den durch seine eigene Schuld isolirten Starrkopf, und in diesem Verhältnisse ist der Anlass zu der oft geglaubten Fabel zu suchen. Dass aber dieser Sachverhalt dem Hofe Philipp's IV. bekannt sein musste, ist klar. Das Verbot ist deshalb wahrscheinlich in dem Umstande zu suchen, dass man es — im Interesse des Decorums fürstlicher Personen — für unstatthaft hielt, die bekanntermaassen wahre, zwischen 1277 und 1280 in Ferrara vorgefallene Begebenheit dem Volke auf dem Theater vorzuführen.

Ein in Deutschland durch die Umdichtung von Zedlitz bekanntes Schauspiel ist „LA ESTRELLA DE SEVILLA“. — König Sancho „el bravo“ kommt nach Sevilla. Bei seinem feierlichen Einzuge fällt ihm unter dem Damenflor auf den Balkonen Doña Estrella Tabera, genannt „der Stern von Sevilla“, auf. Seinem leidenschaftlichen Naturell folgend (*bravo* heisst kühn, aber auch wild), theilt er diesen Eindruck seinem Günstling Don Arias mit und verlangt von demselben einen Rath, auf welche Weise er Estrella sprechen könne. Don Arias glaubt, dass eine Annäherung am besten durch Gunstbezeugungen an deren Bruder Don Bustos Tabera, einen Regidor von Sevilla, zu bewerkstelligen sei. Der König geht darauf ein, lässt Bustos rufen und will ihn — um ihn zu entfernen — mit der Würde eines Generals von Archidona an der maurischen Grenze betrauen. Als aber Bustos auf diese Ehre zu Gunsten eines nach seiner Ansicht würdigern Bewerbers verzichtet und ihm der König alsdann die Stelle eines Kammerherrn anbietet, schöpft die Römerseele Verdacht, die ihm ohne sein Verdienst erwiesene Gunst möge einem Hintergedanken den Weg bahnen. Als nun der König sich mit ihm über Estrella unterhält und ihm sagt, er selbst wolle für ihre Vermählung Sorge tragen, nimmt dieser Verdacht bestimmtere Gestalt an und verwirrt ihn derart, dass er dem Könige zu erwidern vergisst, Estrella sei bereits mit seinem Busenfreunde Sancho Ortiz de las Roelas heimlich verlobt. Nach Hause gekommen, findet er dort Sancho und theilt ihm seine Ver-

dachtsgründe mit. Sancho ist bestürzt, vermerkt es Bustos übel, dass er von seiner Verlobung mit Estrella nichts erwähnt hat, und lässt sich zu einigen Aeusserungen gegen den König hinreissen, welche ihm Bustos mit den Worten verweist:

<i>Sancho Ortiz, el Rey es rey, callar y tener paciencia.</i>	Sancho Ortiz, der König ist König; deshalb schweige und habe Geduld.
---	---

Damit hat er sich, wie wir später sehen werden, selbst das Urtheil gesprochen. — Nach Sancho's Abgang erscheint der König mit Gefolge vor Bustos' Haus, angeblich, um dasselbe zu besichtigen; Bustos aber kommt ihm bis vor die Thür entgegen, stellt ihm vor, dass eine solche Gunst nur zur Verdächtigung der Ehre seiner Schwester führen würde, und bewegt ihn, von seinem Vorhaben abzustehen. Da ein offenes Vorgehen nun unmöglich erscheint, sendet der König Don Arias in Abwesenheit Bustos' zu Estrella, um dieser die grössten Versprechungen zu machen, wenn sie ihn erhören wolle. Die stolze Sevillanerin wendet dem Vermittler als Antwort den Rücken. Dieser besticht alsdann eine Sklavin Estrella's, dem König während der folgenden Nacht die Thüre ihrer Herrin offen zu halten.

Zweiter Act. Der König kommt, wird von der Sklavin eingelassen, aber von Bustos überrascht, ehe er noch Estrella gesehen hat. Der unerschrockene Sevillaner stellt den sich Verhüllenden derart zur Rede, dass dieser erklären muss, wer er ist, aber Bustos gibt vor, dies nicht zu glauben, und überhäuft ihn mit so bitteren Vorwürfen, dass der König den Degen zieht. Der unwürdigen Scene wird durch das Eintreten einiger Diener ein Ende gemacht; der König geht unbemerkt, aber rasend vor Zorn und Beschämung ab und beschliesst, Bustos heimlich tödten zu lassen. Als Werkzeug dieser Rache empfiehlt ihm Don Arias den „andalusischen Cid“, Sancho Ortiz de las Ruelas, dessen schwägerliches Verhältniss zu Bustos ihm nicht bekannt ist. Sancho wird gerufen, und nachdem ihm der König die Versicherung gegeben hat, das Verbrechen des zu Tödtenden, dessen Name auf einem zusammengefalteten Zettel stehe, sei Majestätsbeleidigung, leistet er Schwur und Handschlag, die That zu vollführen, ohne jede Rücksicht auf die Person. Dabei bittet er sich als Gnade aus, dass ihn der König mit einer Dame vermählen möge,



welche er liebe, was ihm dieser gewährt, ohne nach dem Namen der Braut zu fragen. Sancho nimmt darauf den Zettel mit dem Namen des Verurtheilten entgegen, während er die schriftliche Zusicherung des Königs, ihn aus jeder ihm durch den Mord erwachsenden Gefahr zu befreien, im Vertrauen auf das königliche Wort zerreisst. — Unterdessen hat Bustos aus der schuldigen Sklavin den ganzen Hergang herausgepresst, sie getödtet und zum Entsetzen und Zorn des Königs an einem Fenster des Schlosses aufgeknüpft. Er hat darauf Estrella vorgenommen, ihr alles erzählt und ihr gesagt, er müsse sich aus Sevilla entfernen, wolle sie aber vorher in Eile mit Sancho vermählen, damit sie in seiner Abwesenheit dessen Schutz genieße. Estrella ist trotz der begleitenden Umstände freudig überrascht, Sancho so bald besitzen zu können, und lässt ihm sein Glück durch ein Briefchen verkünden. Der dasselbe überbringende Diener trifft Sancho auf dem Rückwege vom Palast. Letzterer ist überglücklich, aber hier ist auch der Wendepunkt seines Glücks. Nach Abgang des Dieners fällt ihm ein, dass er den Zettel des Königs noch ungelesen in der Tasche trage; er öffnet ihn jetzt und traut seinen Augen nicht, als er den Namen „Bustos Tabera“ liest. Aber wie Bustos selbst gesagt hat: „Der König ist König“, so ist der königliche Befehl die höchste Pflicht. Sancho begegnet Bustos, sucht Handel mit ihm und ersticht ihn. Er will sich darauf selbst tödten, aber die zwei Stadtrichter von Sevilla erscheinen und verhaften ihn, da er sein Verbrechen laut bekennt. — Unterdessen hat sich Estrella bräutlich geschmückt und wartet auf den Geliebten; sie hört Geräusch auf der Treppe, glaubt, es sei Sancho mit seinen Freunden, die Thür öffnet sich, und herein treten die Stadtrichter in Begleitung von Leuten, welche den blutigen Leichnam ihres unglücklichen Bruders tragen. Um das Maass ihrer Verzweiflung zu füllen, hört sie, dass der Mörder ihr Sancho ist. Sie rast, und der Vorhang fällt über einen Actschluss, der wenige seinesgleichen hat.

Dritter Act. Sancho gesteht nur, dass er den Mord begangen hat, schweigt aber hartnäckig über seine Beweggründe. Die Stadtrichter berichten dies dem König, welcher darauf hin dem Angeklagten seinen gemessenen Befehl überbringen lässt, sein Stillschweigen zu brechen, widrigenfalls die

Gerechtigkeit freien Lauf nehmen werde. Er will sich damit die Scham ersparen, sein Unrecht selbst einzugestehen, hat aber ohne den sevillanischen Heldenmuth gerechnet, denn Sancho bleibt trotz aller Drohungen bei seiner vorherigen Aussage. Eine weitere Probe harret seiner. Estrella hat sich als Hauptbetheiligte vom König die Entscheidung über Sancho's Schicksal erbeten und zu diesem Behufe seinen Siegelring erhalten. Hiermit versehen, begibt sie sich verhüllt in das Gefängniß, führt Sancho heraus und bedeutet ihm, dass er frei sei. Dieser aber kehrt in den Kerker zurück, trotzdem sich Estrella enthüllt und ihn anfleht, sich zu retten. — Die zwei Richter erstatten nun Bericht über den Stand des Processes Don Sancho's; der König nimmt jeden einzeln beiseite und unterrichtet ihn von seinem Wunsche, Sancho nicht zum Tode, sondern zur Verbannung verurtheilt zu sehen. Beide versprechen ihm als Privatpersonen Berücksichtigung, ziehen sich zur Berathung zurück und kommen in ihrer amtlichen Eigenschaft als Stadtrichter mit — dem Todesurtheil wieder. Unterdessen ist Estrella erschienen und Sancho auf Befehl des Königs herbeigeführt worden. Der schuldige Fürst sucht immer noch das Bekenntniß seines Fehlers zu umgehen und bittet deshalb Estrella, den Mörder ihres Bruders zu begnadigen, wogegen er sie mit einem Granden vermählen wolle. Sie geht gern auf diesen Vorschlag ein, um einen Vorwand zur Verzeihung zu haben, aber die beiden Stadtrichter erklären jetzt, dass — wenn auch Estrella verzeihe — die Stadt Sevilla auf Vollstreckung des Urtheils bestehe. Hiernach bleibt dem König nur das Eingeständniß übrig, dass er der Anstifter des Mordes gewesen sei, womit sich Alle nothgedrungen zufrieden geben müssen. Sancho ersucht nunmehr den König um Einlösung seines Worts, die Dame seines Herzens mit ihm zu vermählen, und erklärt, diese sei Estrella, worauf der Monarch sie bewegt, ihr Jawort zu geben. Jetzt aber tritt eine unerwartete Lösung ein. Die beiden grossen Seelen haben mit dieser Verlobung nur ihrer Pflicht genügen wollen, geben sich sogleich gegenseitig das Jawort zurück und erklären, die Erinnerung des Geschehenen würde eine Ehe stets vergiften. Dies ist die letzte Probe des sevillanischen Heroismus, welchen der König zu seinem Staunen kennen gelernt hat.

Das Drama ist etwas skizzenhaft ausgeführt; sein Vorzug liegt in der Fülle packender Situationen und gewaltiger Charaktere. Darin ist es aber ganz unübertroffen. Der König sagt: „Das Volk dieser Stadt verdunkelt das römische“, und wahrlich, er hat recht. Dieser Bustos, welcher dem König selbst die herbsten Wahrheiten sagt und sich von keiner Gunstbezeugung blenden lässt; dieser Sancho, welcher aus Loyalität gegen den König seinen Busenfreund und Schwager mordet und hartnäckig den Anstifter des Verbrechens verschweigt, trotzdem ihm dieser selbst — unter Androhung der Hinrichtung — befehlen lässt, ihn zu nennen; diese Estrella, welche dem Vermittler der Liebesanträge des Königs einfach den Rücken kehrt; diese Stadtrichter, welche auf dem Todesurtheil beharren, trotzdem sie der König durch Schmeicheleien davon abzubringen sucht: sie alle sind echte Römerseelen. Und dabei weiss der Dichter auch ihre menschlichen Seiten hervorzuheben. Sancho muss sich zum Morde Bustos' künstlich aufstacheln, und als er ihn blutend am Boden liegen sieht, will er sich selbst tödten und bricht dann später, als er verhaftet wird, plötzlich und ohne jede Veranlassung in den Verzweiflungsschrei aus: „Freund Bustos Tabera!“ Ebenso lässt er sich im Kerker durch Gesang unterhalten, aber dann bricht sein anscheinender Gleichmuth nieder, und er redet eine Zeit lang irre. Nimmt man dazu die ergreifenden Situationen — vom höchsten Glück zum tiefsten Schmerz —, in welche diese Charaktere versetzt werden, so begreift man, mit welch unendlicher Gewalt dieses Drama auf uns einwirkt. Nie ist die Regel, dass die Tragödie „Furcht und Mitleid“ erwecken müsse, besser beobachtet worden als hier, und doch geht der Held nicht einmal physisch unter. Wer uns aber so ergreifen, so erschüttern kann, ist ohne Widerspruch ein Dichter allerersten Ranges.

Ein Drama, in welchem der den Spaniern von den Arabern überkommene Fatalismus die Hauptrolle spielt, ist „LA DESDICHADA ESTEFANIA“. — Estefania, die mit allen Gaben des Körpers und des Geistes ausgestattete natürliche Tochter des „Kaisers“ Alfons (VII.) von Spanien, ist schon bei der Geburt unglücklich gewesen, da ihre Mutter dem königlichen Hause nahe verwandt war und nur die Legitimität der Ehe gefehlt hatte, um sie zu einer vollberechtigten Prinzessin zu

erheben. Sie wird in einem Kloster erzogen und dann mit Fortun Jimenez, dem Todfeinde ihres Geliebten Fernan Ruiz de Castro, verlobt. Kein Wort des Widerspruchs kommt über ihre Dulderlippen, da es der Wille des geliebten und verehrten Vaters ist. Schon ist der Hochzeitszug auf dem Wege zur Kirche, als Fernan Ruiz erscheint und die Geliebte von dem Kaiser fordert. Dieser befragt Estefania um ihren Willen, sie erklärt ihre Neigung zu dem so spät eingetroffenen Werber und wird dessen Gattin. Das vermeinte Glück schlägt auch in diesem Falle der zum Unglück prädestinirten jungen Frau in letzteres um. Ein Einfall der Mauren führt Fernan Ruiz in den Krieg, was von Isabel, einer Sklavin Estefania's, dazu benutzt wird, Fortun, welchen sie leidenschaftlich liebt, in den Kleidern ihrer Herrin nächtlich anzulocken und ihm gleichzeitig bei Tage in ihrer Eigenschaft als Dienerin angebliche Liebesbotschaften derselben zu überbringen. Fortun, welcher auf diese Art mit einem Schlage seine Liebe zu Estefania und seine Rachsucht gegen deren Gatten befriedigen zu können glaubt, geht blindlings in die Falle. Er kommt mehrmals bei Nacht in den Garten, wo ihn die Liebe der schlaunen Sklavin zu täuschen weiss. Zwei Diener Fernan Ruiz de Castro's bemerken diese Zusammenkünfte und geben ihrem Herrn bei seiner Rückkehr aus dem Feldzuge davon Nachricht. Dieser verbirgt sich im Garten und hört, wie Fortun mit Isabel, welche er „Estefania“ anredet, liebkost. Er stösst den vermeintlichen Ehebrecher nieder, verfolgt die in das Zimmer ihrer schlafenden Herrin flüchtende Isabel und tödtet seine nichts ahnende Gattin in der Dunkelheit mit fünf Dolchstichen. Als Licht gebracht wird, sieht er die schuldige Sklavin, welche alles bekennt. Er steht wie vom Donner gerührt über seinen unseligen Irrthum. Als er wieder zur Besinnung gelangt, begibt er sich, einen Strick um den Hals gelegt, zu Kaiser Alfons, aber dieser befiehlt ihm, sich nicht ihm, sondern den castilianischen Gerichten zur Aburtheilung zu stellen. Hiermit endet das Stück, dessen Handlung öfters etwas schleppt, dessen Katastrophe aber wahrhaft ergreifend ist. Der Entschluss Castro's, seine Gattin zu tödten, würde als ein sehr rascher erscheinen, wenn man nicht in Betracht ziehen müsste, dass der vermeintliche Verführer gerade Fortun, sein Todfeind, ist und dass das Fatum mitspielt. Der markige



Charakter Castro's und das fügsame, liebenswürdige Naturell Estefania's sind prächtig geschildert.

Ein zweiter Theil dieses Dramas ist unter dem Namen Lope's und dem Titel „EL PLEITO POR LA HONRA“ gedruckt. Da es hinsichtlich seiner extremen Auffassung des spanischen Ehrenpunktes interessant ist, soll sein Inhalt hier kurz erwähnt werden. — Fernan Ruiz de Castro hat wegen des Mordes Estefania's zwanzig Jahre im Kerker geschmachtet. Kaiser Alfons ist inzwischen verstorben, und dessen Sohn Don Sancho, „der Ersehnte“ (el deseado), glaubt, bei einem ausgebrochenen Maurenkriege keinen bessern Feldherrn wählen zu können, als den halbverschollenen Gefangenen. Er täuscht sich darin nicht, denn aus dem Kerker schreitet der unterdessen ergraute Held zum Triumphe. Er vernichtet die Mauren und zieht ruhmbedeckt in Toledo ein. König Sancho möchte ihn jetzt begnadigen, findet aber einen unerwarteten Gegner in Fernandico, Sohn Castro's, welcher von Don Alvaro (einem Verwandten des getödteten Fortun) als ehrlos behandelt worden ist, da der Ruf seiner Mutter Estefania nur durch gerichtlichen Beweis der Schuld seines Vaters wiederhergestellt werden könne. Der junge Brausekopf klagt deshalb gegen seinen Vater, obgleich er weiss, dass eine Ueberführung desselben die Todesstrafe zur Folge haben muss. Die Sache nimmt den vorauszusehenden Verlauf, da Castro den Mord gar nicht leugnet, und der König muss widerwillig das Todesurtheil fällen. Da aber Don Alvaro, entsetzt über diese Folgen seiner Aeusserungen gegen Fernandico, dieselben öffentlich zurückzieht, so wird die Ehre des Sohnes hergestellt, ohne dass des Vaters Blut dafür fliessen muss. Zwei gewöhnliche Liebesintrigen, welche mit den üblichen Verlobungen enden, sind in das Stück eingeflochten.

Obgleich unter seinem Namen gedruckt, macht das Drama ebenso wenig den Eindruck, eine Schöpfung Lope's zu sein, als der zweite Theil des später zu besprechenden „Los TELLOS DE MENESES“. Die selbstsüchtige Herzlosigkeit des Sohnes, welche vergeblich durch weichere Scenen mit seinem Vater abzuschwächen versucht wird, ist empörend, denn das Stück hinterlässt entschieden den Eindruck, als ob Fernandico es auf den Tod seines Vaters hätte ankommen lassen, wenn Don

Alvaro nicht aus eigenem Antriebe den Knoten in anderer Weise gelöst hätte.

Gehen wir nun zu einigen Dramen über, welche die berechtigte Rache eines beleidigten Gatten darstellen.

„LOS COMENDADORES DE CÓRDOBA.“ — Don Fernando, Veinticuatro (Stadtrath) von Córdoba, hat unter Ferdinand dem Katholischen mit grosser Auszeichnung gegen Granada gedient. Nach Eroberung der Stadt erbittet er seinen Abschied vom Heere, um seine junge Gattin Beatriz wiederzusehen, welche unterdessen mit ihrer Nichte Doña Ana ein zurückgezogenes Leben geführt hat. Kurz vor seiner Rückkehr sind Beatricens Vettern, Don Jorge und Don Fernando, Comthure und Neffen des Bischofs von Córdoba, in dieser Stadt eingetroffen. Sie besuchen Doña Beatriz, von deren Schönheit sie bereits gehört haben, und Don Jorge verliebt sich sofort in dieselbe, während Don Fernando von den Reizen Doña Ana's gefesselt wird. Beide finden Gegenliebe, werden aber in der Ausnutzung derselben durch die Ankunft des Veinticuatro verhindert.

Zweiter Act. Das unbequeme Hinderniss wird bald hinweggeräumt, denn der ahnungslose Gatte muss sich im Auftrage der Stadt Córdoba nach Toledo begeben, wo König Ferdinand Hof hält. Beim Abschied schenkt er Beatriz in seiner weichherzigen Stimmung einen prachtvollen Diamantring, mit welchem der König seine Dienste belohnt hat. — Die Comthure hoffen nunmehr ihrer verbrecherischen Liebe ungestört leben zu können, aber der Bischof sendet Don Jorge nach Toledo, Don Fernando nach Sevilla, in Angelegenheiten seiner Diöcese. Als Andenken gibt Beatriz in unbegreiflichem Leichtsinn Don Jorge den Diamantring ihres Gatten. Letzterer hat unterdessen seine Geschäfte in Toledo beendet und steht im Begriff, sich mit einem Handkusse vom König zu verabschieden, als Don Jorge zur Audienz erscheint. Der König bemerkt seinen Diamantring an dessen Finger und macht dem Veinticuatro Vorwürfe, ihn verschenkt zu haben. Dieser ahnt natürlich sofort die schreckliche Wahrheit, entschuldigt sich aber vor dem Könige mit der Erklärung, er habe den Ring seiner Gattin, nicht dem Comthur geschenkt. Der Monarch gibt ihm darauf die verhängnissvolle Andeutung: „Wenn du ihn deiner Gattin gegeben hast, so möge deine

Gattin ihn dir zurückgeben.“ Der beleidigte Gatte weiss nun, dass die Rache seiner Ehre einen Rückhalt in seinem König finden wird.

Dritter Act. Der Veinticuatro trifft in Córdoba ein, kurz bevor die Comthure von ihren Reisen zurückgekehrt sind. Von seinem Sklaven Rodrigo erpresst er die Wahrheit, welche er bis dahin nur voraussetzen konnte. Er weiss sich zu verstellen, ladet die Comthure zum Gastmahl ein und bewirthe sie fürstlich; dann gibt er vor, einige Tage der Jagd widmen zu wollen. Die Ehebrecher gehen in die Falle, und Beatriz ist von Liebe derart geblendet, dass sie ihr Schlafgemach für den erwarteten Besuch ihres Liebhabers prächtig herrichten und mit Wohlgerüchen füllen lässt. Der Veinticuatro kommt während der Nacht heimlich mit Rodrigo zurück, überrascht seine Gattin mit Don Jorge, seine Nichte mit Don Fernando und tödtet in einer Berserkerwuth diese vier, sowie alle lebenden Wesen im Hause, die Hausthiere eingeschlossen. Dann begibt er sich nach Toledo zum König, um ihm seinen Kopf als Sühne anzubieten. Dieser aber billigt sein Verfahren und vermählt ihn sogar auf der Stelle mit einer reichen und edeln Mündel.

Das Stück ist ein interessantes und gründet sich auf einen wirklichen Vorfall, den unter Andern Juan Rufo in seinem Buche „*Las Seiscientas Apotegmas etc.*“ (Toledo 1596) in fünf pedantischen Balladen erzählt (Nummern 1032 bis 1036 des Duran'schen „*Romancero general*“). Bei Lope ist indessen die plötzliche Liebe der bisher ihren Gatten liebenden Doña Beatriz zu Don Jorge gar nicht motivirt. Eine Leidenschaft, welche zum Ehebruch führt, bedarf ausführlicher psychologischer Begründung, und dass sich Lope sehr gut hierauf verstand, haben wir bei Besprechung der Tragödie „*EL CASTIGO SIN VENGANZA*“ gesehen.

„*PERIBAÑEZ Y EL COMENDADOR DE OCAÑA*“ ist ein verdienstvolles Drama ähnlicher Art. Hier stellt ein junger, feuriger Comthur der schönen Casilda, Gattin eines reichen Landmanns, Peribañez, nach. Diese gibt seinen Werbungen zwar kein Gehör, aber der verblendete Edelmann besticht eine Verwandte der Angebeteten, ihm nächtlicherweile die Zimmerthür der letztern offen zu lassen, während ihr Gatte Peribañez Rekruten nach Toledo führt. Dieser hat jedoch

aus vorhergehenden Umständen Verdacht geschöpft, quartiert seine Leute rasch ein, sprengt in der Nacht auf schnellem Pferde nach Ocaña zurück und versteckt sich unbemerkt in seinem eigenen Hause. Der Comthur wird eingelassen, Casilda widersteht ihm heldenmüthig, Peribañez kommt aus seinem Versteck hervor, tödtet den Eindringling, dessen Diener und die verrätherische Verwandte und begibt sich nach Toledo. König Heinrich III. hat bereits von der Mordthat gehört und einen Preis auf den Kopf des Thäters gesetzt. Diesen verdient Peribañez selbst, indem er sich dem Könige stellt. Heinrich's anfänglicher Zorn weicht aber bei der Wahrheit athmenden Erzählung des Landmanns und er entlässt ihn geehrt und in Gnaden. — Die Handlung ist klar und folgerichtig, die Charaktere sind scharf umrissen; der ehrenhafte Landmann, die standhafte Casilda, der junge verblendete, aber ritterliche Comthur, alle diese Figuren erregen unsere Theilnahme in hohem Grade.

In „PORFIAR HASTA MORIR“ wird uns die Geschichte einer in der spanischen Poesie als Typus heftiger Liebhaber oft genannten Persönlichkeit: „Macías el enamorado“, vorgeführt. — Macías, ein Hidalgo, welcher von den Studien zum Waffenhandwerk übergegangen ist, zeichnet sich in Diensten des Ordensmeisters von Santiago in einem Maurenkriege so sehr aus, dass ihn der König auffordert, sich eine Gnade zu erbitten. Macías bittet um die Hand Clara's, eines Edelfräuleins, in welches er sich sterblich verliebt hat. Diese kann ihm aber der König nicht mehr gewähren, da sie bereits mit Don Tello de Mendoza, einem Kammerherrn des Ordensmeisters, verlobt ist. Macías ist ausser sich; er sieht in verzweiflungsvoller Selbstquälerei zu, wie die Vermählung seiner Geliebten stattfindet, und steht die ganze Nacht vor deren Hause, sein Unglück beklagend. Was aber verhängnissvoll für ihn wird: er fährt fort, die Angebetete öffentlich durch Gedichte zu feiern, trotzdem er Don Tello — ehe er von dessen Verlobung mit Clara wusste — seine Liebe zu letzterer anvertraut hatte. Don Tello ist über die hartnäckige, wenn auch nicht unehrenhafte Zudringlichkeit derart entrüstet, dass er den Ordensmeister bittet, Macías zurechtzuweisen. Dies geschieht, und als „der Verliebte“ sich dennoch erkühnt, Clara während eines Spaziergangs anzureden, lässt ihn der



Ordensmeister verhaften. Don Tello glaubt, dies sei nur geschehen, um Macías vor seiner Rache zu schützen, und als er einige Sänger ein neues, anzügliches Liebeslied des „Verliebten“ anstimmen hört, geräth er dermaassen in Wuth, dass er durch das Kerkerfenster eine Lanze nach Macías schleudert, welche denselben todt daniederstreckt. Der Ordensmeister ist sehr aufgebracht über diese That, aber Tello hat sich seinem Grimme durch die Flucht entzogen. — Der Stoff ist etwas dürftig für drei Acte und macht den Eindruck des Gedehten.

Ein Gegenbild widerlicher Art zu diesen ehrlichen Rachethaten bietet uns das seltene Drama „EL SUFRIMIENTO DE HONOR“. — Tereo Sufridio ist kurz nach seiner Vermählung mit der schönen Fenisa in maurische Gefangenschaft gerathen. Aeusserlich unkenntlich, kehrt er nach sieben Jahren in seine Vaterstadt zurück und findet, dass seine Gattin eine Liebschaft mit Leucato, einem vermählten Caballero, angezettelt hat. Um der Sache auf den Grund zu kommen, nimmt er unter dem bezeichnenden Namen „Sufrido“ (der Geduldige) Dienste im Haushalt seiner Gattin, erhält die überzeugendsten Beweise seiner Schande, kann sich aber während langer Zeit aus Feigheit nicht entschliessen, den entscheidenden Rachestreich zu führen. Endlich misbraucht er das Vertrauen des ihn nicht kennenden Ehebrechers auf die infamste Weise, indem er denselben in einem angeblich fingirten Streit wirklich ersticht. Alsdann erdrosselt er Fenisa. Da er indessen auch zu feige ist, die Folgen dieser berechtigten Rachethat auf sich zu nehmen, erscheint er alsdann in veränderter Gestalt und Tracht unter seinem wirklichen Namen, als ob er in diesem Augenblicke aus seiner Gefangenschaft angekommen sei. — Dabei wimmelt das Stück von jenen albernem zweideutigen Redensarten, deren Nichtverstehen wahrhaften Blödsinn voraussetzt. Diese Unsitte geht so weit, dass Fenisa einstmals ihren verkappten Gatten bittet, die Rolle eben dieses Gatten zu fingiren, und trotz seiner nicht miszuverstehenden Anspielungen die Wahrheit nicht ahnt!

Ein Drama, in welchem eine ganze Bevölkerung als Ehrenrächer auftritt, ist „FUENTE OVEJUNA“. — Fernan Gomez de Guzman, ein ebenso gewaltthätiger als wollüstiger Comthur, compromittirt sich nicht allein in politischer Be-

ziehung, sondern stellt auch allen Frauen des Orts nach und mishandelt die Männer, welche sie beschützen wollen. Als er aber Frondoso, Bräutigam der Tochter des Schultheissen (welche er vergeblich zu verführen gesucht hatte), bei der Hochzeit gefangen nimmt, den Schultheissen mit dessen eigenem Amtsstabe mishandelt und Frondoso schliesslich aufknüpfen lassen will, rottet sich die Bevölkerung von Fuente Ovejuna zusammen und ermordet ihn. Sogar die Weiber hatten sich bewaffnet und ihre Rollen als Megären gespielt. König Ferdinand sendet sofort nach Bekanntwerden des Mordes einen strengen Untersuchungsrichter zur Ermittlung der Schuldigen ab. Dieser foltert 300 Personen, Männer, Frauen und Kinder, aber alle stehen heldenmüthig zusammen und antworten nach Verabredung auf die Frage, wer der Mörder sei: „Fuente Ovejuna.“ Da der König nicht den ganzen Ort vernichten kann, muss er Gnade walten lassen.

Wie wenig Lope über seine Kunst in theoretischer Beziehung nachdachte, wie bei ihm das instinctive dramatische Genie alles, der künstlerische Verstand eine Nebensache war — die im „*Arte nuevo de hacer comedias*“ gegebenen Regeln machen hiervon keine Ausnahme, da sie nur empirischer Natur sind — zeigt sich hier in auffälliger Weise, indem das im übrigen vortreffliche Stück bezüglich seiner Protagonisten in doppelter Weise classirt werden kann:

Erstens als Schauspiel, in welchem der Protagonist die Bevölkerung von Fuente Ovejuna wäre, was Lope vielleicht durch den Titel andeuten wollte. Die Schilderung der Bauern: furchtsam vor, grausam während und starrsinnig nach der Ermordung des Comthurs, ist meisterhaft. Es würde aber bei obiger Voraussetzung die Person des Comthurs einen zu grossen Raum in der Handlung einnehmen, und ausserdem ist ein ganzer Ort als Held eines Schauspiels kaum verträglich mit einer einheitlichen Handlung.

Zweitens als Trauerspiel, in welchem der Comthur der Protagonist wäre. Dessen Charakter, welcher die Katastrophe naturgemäss herbeiführt, ist durchaus tragisch. Seine Ueberhebung und Illoyalität, als er den blutjungen Ordensmeister von Calatrava zur unrechtmässigen Besetzung von Ciudad Rodrigo drängt; seine Gier nach schönen Weibern und

Grausamkeit gegen deren Beschützer, welche so weit geht, dass er in der Person des Schultheissen die königliche Justiz durch Prügel beleidigt und diese gleiche Justiz nachher willkürlich durch Erhängen des ihm misliebigen Frondoso ausüben will, müssen seinen Untergang herbeiführen. Aber als Tragödie, mit dem Comthur als Held aufgefasst, wäre dessen Ermordung der logische Schluss; die Untersuchung und der Heldenmuth des Volks, welche nachher noch ein weiteres Drama bilden, müssten wegfallen, da sie die Wirkung der Katastrophe abschwächen. Wie dem auch sei, das Stück erfreut durch kräftige und lebenswarme Charaktere. — Wer sich die Meisterschaft Lope's in der Charakterzeichnung — in seinen guten Stunden — drastisch vor Augen führen will, lese hintereinander die drei Dramen „FUENTE OVEJUNA“, „LOS COMENDADORES DE CÓRDOBA“ und „PERIBAÑEZ Y EL COMENDADOR DE OCAÑA“ und staune, in welcher verschiedenartiger Weise die vier lüsternen Comthure geschildert sind, während der ähnliche Stoff einen so übermässig fruchtbaren Dichter leicht zu ähnlichen Charakterzeichnungen hätte verleiten können.

Eine schauerliche Geschichte wird uns in „EL MAYORDOMO DE LA DUQUESA DE AMALFI“ vorgeführt. Wie Lope am Schlusse versichert, soll dieselbe wahr sein, was schon aus dem Grunde geglaubt werden darf, dass der englische Dramatiker John Webster etwa 1616 seine „DUCHESS OF AMALFI“ auf die Bühne brachte, deren Hauptzüge mit Lope's Stück übereinstimmen, während die dramatische Behandlung des Stoffs keinerlei Einwirkung des einen Dichters auf den andern voraussetzen lässt. Allerdings mögen auch beide Dichter die Novelle des Bandello (Theil I, Nov. XXVI) benutzt haben, welche die tragische Begebenheit in einfacherer Form erzählt. Während aber Webster eine Reihe roher Szenen zugefügt hat, ist die Katastrophe bei Lope nur tragischer — im besten Sinne des Worts — gestaltet worden.

In Lope's Stück ist der Gang der Handlung etwa folgender. Antonio, Majordomus der kürzlich verwitweten jungen Herzogin von Amalfi, liebt diese und wird ohne sein Wissen wiedergeliebt. Bei Gelegenheit einer ihr vorgeschlagenen Vermählung erklärt sich die Herzogin dem Bevorzugten, lässt sich aber aus Furcht vor ihren hochfahrenden Brüdern nur heimlich mit ihm trauen. Sie bringt nacheinander zwei Kinder

zur Welt, welche behufs verschwiegener Erziehung aufs Land gebracht werden. Durch eine Verwechselung wird die Sache ruchbar, und die Herzogin übergibt deshalb ihrem Sohne erster Ehe die Regierung, um ungestört mit ihrem Gatten zu leben. Trotzdem ist ihr stolzer Bruder Julio de Aragon ausser sich, als er die Misheirath erfährt, und begibt sich nach Amalfi, um Antonio zu ermorden. Dieser aber entflieht, und der andere Bruder der Herzogin, sowie ihr regierender Sohn versuchen, Julio zu besänftigen, was ihnen auch, dem Anscheine nach, vollkommen gelingt. Antonio kehrt nach Amalfi zurück, wird von Allen gnädig empfangen, und Julio heisst ihn in ein anstossendes Gemach gehen, um seine Gemahlin zu begrüßen. Dort aber wird er sammt seinen Kindern auf Befehl des barbarischen und heimtückischen Julio enthauptet. Die Herzogin, welche schon in der Mahlzeit Gift erhalten hatte, lebt gerade noch so lange, um den Tod ihrer Angehörigen zu sehen und den Mörder zu verwünschen. Unter den Racheschwüren des regierenden Herzogs gegen seinen Oheim fällt der Vorhang. — Die Handlung ist rührend schön durch die treue Liebe der Herzogin und den echt tragisch herbeigeführten Untergang der Liebenden. Wie man Begebenheiten, welche sich auf Jahre vertheilen, in einem Drama geschickt zur ideellen Einheit verflechten kann, mögen die französischen Pedanten an diesem Stücke erkennen lernen.

Die verbürgte Thatsache, dass Lope 1623 als Familiar der Inquisition bei der Verbrennung eines halb blödsinnigen Franciscanermönchs von jüdischer Abkunft eine Hauptrolle spielte, wird durch sein Schauerdrama „EL NIÑO INOCENTE DE LA GUARDIA“ grell beleuchtet. Dieses Stück wirft ein schlimmes Licht auf die religiöse Unduldsamkeit seines Autors und dürfte nur in dieser Beziehung Anspruch auf Beachtung machen, wenn nicht anzunehmen wäre, dass Lope's Zeitgenossen diese Ansichten theilten und dass wir es demnach auch als Culturstudie betrachten können. Der Inhalt ist folgender. Die katholischen Könige, Ferdinand und Isabella, haben die Inquisition eingeführt, aber der heilige Dominicus ist damit nicht zufrieden, sondern verlangt von der Königin im Traume, sie solle die Juden vertreiben. Diese sind über die thatsächlich erfolgende Ausführung dieses Befehls wüthend, und diejenigen, welche sich scheinbar bekehrt haben, sinnen



auf Rache. Ein französischer Rabbiner vertraut ihnen an, sie könnten alle Flüsse vergiften, wenn sie das Herz eines Christenkindes mit einer Hostie mischten und in das Wasser würgen. Sie versuchen nun, einem armen Manne mit zwei Kindern eins davon abzukaufen, werden aber von der Mutter geprellt, indem diese ihr Kind mit Safran und Blut entstellt und das Herz eines Schweines daneben legt.

Zweiter Act. Die Juden haben den Betrug bemerkt, sind aber um so erpichter auf ein Christenkind, als alle Schweine, welche aus dem zum Experiment gewählten Flusse tranken, verendet sind und demnach das Mittel ein erprobtes ist. Sie verabreden, ein Kind zu stehlen, und finden am Himmelfahrtstag dazu Gelegenheit. Der kleine Juanico, ein frühreifes, frommes Kind, verliert bei den festlichen Aufzügen seine Aeltern aus den Augen. Einer der Juden ködert ihn mit Zuckerwerk und mit der Behauptung, er sei sein Oheim und wolle ihn mitnehmen. Juanico geht darauf ein, und der Jude nimmt ihn als Adoptivsohn in sein Haus, in Erwartung der Passionszeit, während welcher seine Glaubensgenossen das Kind kreuzigen wollen. Da sie es nicht Christus nennen können, um kein Aufsehen zu erregen, geben sie ihm den Namen Christoph. — Es folgt nun eine dramatisch gänzlich nutzlose Scene, in welcher Königin Isabella ihrem augenleidenden Gemahl ihren Arzt schickt und dabei zufällig hört, eine Frau (Juanico's Mutter) sei vor Thränen blind geworden, da sie ihren Sohn verloren habe. Wahrscheinlich beabsichtigte Lope ursprünglich, die Entdeckung und Bestrafung der jüdischen Schandthat hiermit einzuleiten, und vergass dann nachlässigerweise, die Scene zu streichen, als er das Stück anders enden liess. — Die Juden mishandeln einstweilen Juanico so sehr, dass die Aufmerksamkeit der Nachbarn, unter andern eines Familiars der Inquisition, erregt wird; diese Leute lassen sich indessen durch Lügen über des Knaben verderbten Charakter beschwichtigen. Auch diese Scene könnte dem gleichen Zwecke, wie die obenerwähnte, gedient haben.

Dritter Act. In einer Höhle vollbringen nun die Juden ihr ruchloses Werk, indem sie die Passion in allen Einzelheiten nachahmen, wobei ein Engel und zwei allegorische Figuren, die Vernunft und das Verständniss, Rollen spielen.

Letztere dient dazu, dem Kinde in seiner Tortur das Verständniss des dreiunddreissigjährigen Christus zu verleihen. Mit der Kreuzigung und der Erhebung des Kindes in den Himmel — wodurch die Juden auch dessen Herzens verlustig gehen — schliesst das Stück in unbefriedigender Weise, da nach allen Vorbereitungen die Bestrafung des jüdischen Verbrechens erwartet werden konnte. — Die Mache des Dramas zeigt grosse Nachlässigkeit, aber abgesehen davon, wem stehen bei einer solchen Handlung nicht die Haare zu Berge? Gegenwärtigt man sich ausserdem, dass das Stück wirklich zur Aufführung vor einer leicht erregbaren und fanatischen Menge bestimmt war, so muss man unbedingt den Leichtsinn des Dichters verdammen, welcher den Glaubenshass auf solche Weise zu schüren wagte. Dass man damals — mit Recht oder Unrecht — glaubte, der Vorfall habe sich 1489—1490 wirklich zugetragen (siehe Llorente, „*Histoire de l'Inquisition*“, I, 259), kann nicht als Entschuldigung für den dramatischen Dichter gelten.

Ein erfreulicheres Culturbild von grossem Interesse bietet die Comödie „*LAS BATUECAS DEL DUQUE DE ALBA*“. Es scheint, dass im Jahre 1470, unter der Regierung der katholischen Könige, in einem unzugänglichen Gebirgsthale ein Stamm von etwa 200 Barbaren entdeckt wurde. Dieses Volk, Abkömmlinge einer Abtheilung Gothen, welche sich bei der Eroberung Spaniens durch die Mauren hierher geflüchtet hatte, wusste ebenso wenig von der Aussenwelt, als diese von ihm. Nachdem es sich, wie unser Stück beschreibt, unter den Schutz des Herzogs von Alba begeben hatte, scheint sich das Thal entvölkert zu haben. Wahrscheinlich waren diese Batuecas eine intelligente Rasse, welche sich der Civilisation anpasste und von ihren Bergen herabkam, während ein benachbartes Thal, dasjenige der Hurdes, eines verkommenen Volksstamms von etwa 4000 Seelen, noch heutigentags in stumpfsinniger Abgeschlossenheit verharret.

Der Inhalt unsers Stücks lässt sich, wie folgt, zusammenfassen. Die Batuecas, welche bisher in völliger Unkenntniss der Aussenwelt lebten, finden in einer Höhle erst ein rostiges Schwert, dann ein Skelet mit einem Schilde. Da ihre unmittelbaren Vorfahren eiserne Waffen nicht besaßen, kommen sie auf den Gedanken, dass es ausser ihrem Stamme noch

andere Völker mit andern Sitten und Gewohnheiten geben müsse. Sie beschliessen — da ihnen Tirso, der Weiseste des Stamms, gerathen hat, einen König zu wählen — denjenigen zu dieser Würde zu erheben, der durch irgendeinen Fund das meiste Licht über die vermuthete Thatsache verbreiten werde. Zwei Batuecas, Giroto und Mileno, sind die hauptsächlichsten Bewerber um die Königswürde und um Taurina, eine schöne Barbarin. Diese zieht den intelligentern Mileno vor, während Giroto von einer andern Batueca, Geralda, geliebt wird und deren Liebe schliesslich erwidert, als er der Abneigung Taurina's sicher wird. Beide Nebenbuhler ziehen aus, um den ersehnten Fund zu thun, aber Mileno hat, wie aus Nachstehendem erhellt, das meiste Glück. Don Juan de Arce, ein Caballero in Diensten des Herzogs von Alba, hat Brianda, ein Edelfräulein der Herzogin, entführt, da deren Verlobung mit seinem Nebenbuhler, Don Ramiro de Lara, geplant war. Um sich der Verfolgung des mächtigen Herzogs zu entziehen, haben sich beide — Brianda ebenfalls in männlicher Tracht — in die unzugänglichen Berge der Batuecas geflüchtet. Als sich Don Juan entfernt, um Wasser zu suchen, kommt Mileno des Weges, sieht Brianda und schleppt sie, als merkwürdigstes Beweisstück für das Vorhandensein anderer Menschenrassen, trotz ihrer Hülferufe mit sich fort.

Zweiter Act. Der Herzog von Alba erfährt die Flucht Don Juan's mit Brianda. Sein Zorn darüber steigert sich noch, als er von Don Ramiro de Lara, welcher ihm die Ernennung zum Statthalter von Castilien durch den nach Granada ziehenden König Ferdinand überbringt und welchen er als Lohn seiner Botschaft auffordert, sich eine Gunst zu erbitten, um die Hand des entflohenen Edelfräuleins angegangen wird. Letzteres wird unterdessen von den Barbaren so sehr bewundert und verehrt, dass es (immer noch in Männertracht) zu deren König erhoben wird. Don Juan wird ebenfalls zu den Barbaren gebracht und als Bruder des weiblichen Königs geschätzt, während Don Mendo, ein Begleiter Don Juan's, den Zorn Giroto's erregt, welcher ihn bei seiner Geliebten Geralda findet. Taurina verliebt sich jetzt in den vermeinten König und bittet den Beschwörer Adulfo, ihr dessen Liebe durch Zaubermittel zu verschaffen. Die von Adulfo angerufenen Dämonen fliehen aber vor den Kreuzen, welche Brianda auf-

gepflanzt hat. Die Barbaren begeben sich nunmehr vermittlems Volksbeschlusses unter die souveräne Herrschaft des Königs von Spanien und die Botmässigkeit des Herzogs von Alba als Feudalherrn.

Dritter Act. Don Juan, Don Mendo und Brianda sind es müde, unter einem uncivilisirten Volke zu leben, und nähern sich deshalb, im Fellanzug der Barbaren, der Peña de Francia, wo sie von Landleuten gesehen werden. Letztere berichten diese Erscheinung vermeintlicher Ungeheuer dem auf einer Pilgerfahrt nach der Peña begriffenen Herzog von Alba, und dieser beschliesst, das Thal der Wilden zu erobern. Don Juan hört davon und bietet unerkant dem Herzog an, die Unterwerfung der Batuecas zu veranlassen, wenn er ihm Begnadigung für ein begangenes Verbrechen zusichern wolle. Der Herzog geht darauf ein, und Don Juan bewegt die Barbaren, die Oberherrschaft Alba's thatsächlich anzuerkennen, wie sie dies früher theoretisch gethan haben. Hiermit sind die Liebenden aus ihrer gefährlichen Lage gerettet.

Der Gedanke des Stücks ist originell, und diese Originalität wird durch das äusserliche Mittel, die Barbaren in Altspanisch („lenguaje antiguo“) reden zu lassen, scharf hervorgehoben. Die Meisterschaft Lope's in der Charakterschilderung ist auch hier unverkennbar, und das Stück verdiente bekannter zu sein, als es ist. Der übergrosse Reichthum des spanischen Dramas lässt eben manches zurücktreten, was in einer ärmern Literatur Beachtung finden würde.

Auch „LOS GUANCHES DE TENERIFE“ ist ein Drama, welches die Sitten einer der europäischen Cultur fremden Nation schildert.

Nachdem die Spanier zweimal vergeblich die Eroberung der Insel Teneriffa versucht haben, kehren sie zum dritten mal zurück, werden aber nochmals unter grossen Verlusten abgeschlagen. Einer ihrer tapfersten Offiziere, der Hauptmann Castillo, bleibt verwundet als Gefangener zurück und wird von Dacil, der Tochter des Königs Bencomo, aus Liebe gepflegt. Bei der vierten Rückkehr der Spanier wird die Insel endlich erobert, aber selbst dann nicht ohne übernatürliche Hülfe, denn der Erzengel Michael droht dem König Bencomo mit dem Tode, falls er den Widerstand gegen die Spanier fortsetze. Castillo, welcher Dacil bei einem Felsen geschworen



hat, ihr Gemahl zu werden, und gute Lust zeigt, diesen Eid zu brechen, wird zu dessen Erfüllung durch den Umstand gezwungen, dass in eben diesem Felsen das Muttergottesbild „La vírgen candelaria“ aufgefunden wird, sein Schwur demnach bei der Jungfrau geleistet und unverbrüchlich ist.

Die zwei ersten Acte sind schön, und eine Scene des ersten, die Ueberraschung der badenden Dacil durch den auf Kundschaft ausgesandten Castillo, ist von hinreissender poetischer Schönheit. Calderon wäre ganz unfähig gewesen, solche duftige, naiv natürliche, sich einem empfänglichen Gemüthe wie von selbst aufdrängende Poesie zu schreiben. Um ein Gleichniss zu gebrauchen, sieht man bei Lope in einem solchen Falle auf einen duftenden Blumengarten, bei Calderon in ein Treibhaus voll feurigglänzender, exotischer Blüten. — Die Handlung ist lose gefügt, der dritte Act durch das Heiligenwesen entstellt. Die Klippe, dass die Wilden sich mit den Spaniern in castilianischer Sprache verständigen, hat der Dichter durch die Erklärung der Eingeborenen, diese Kenntniss entspringe den vorhergegangenen Berührungen mit den spanischen Eroberungsheeren, glücklich umschiff. Dass die letztern nicht die Lust nach Gold verlockte, das in Teneriffa nicht gefunden wird, fällt den Wilden auf; dass die Spanier selbstverständlich ihre Eroberungssucht auf die Verbreitung des Christenthums schieben, ist natürlich, aber selbst dem orthodoxen Lope scheint es gedämmert zu haben, dass hier die Ländergier eine Rolle gespielt haben möchte.

Diese Betrachtung führt uns naturgemäss auf ein ähnliches Drama Lope's: „EL NUEVO MUNDO DESCUBIERTO POR CRISTÓBAL COLON.“ Auch in diesem werden die Sitten barbarischer Völker, die Eroberungsgier der Spanier und die Verkleidung von deren Habsucht in den Eifer für die Ausbreitung des Christenthums geschildert. Auch in diesem sind die zwei ersten Acte die besten, der dritte eine Art Anhängsel. Was aber „EL NUEVO MUNDO“ unabsehbar hoch über die „GUANCHES DE TENERIFE“ erhebt, ist der Charakter des Columbus, eine Meisterschöpfung Lope's, ein Charakter, welcher überhaupt in der spanischen Dramatik nicht wieder erreicht worden ist. Bei diesem Columbus ist es nicht Ehrsucht, sondern ein unwiderstehlicher innerer Trieb, der ihn anstachelt, die Neue Welt zu suchen; es ist eine Art Inspiration,

die trotz aller seiner nautischen Berechnungen wenig mit der Vernunft zu thun hat, verbunden mit einer wahren, einfachen Frömmigkeit, die sich selten in Worten, aber dann auch manchmal ganz plötzlich in einem kurzen Stossseufzer Luft macht. Diese Frömmigkeit ist aber nicht die leidende, sondern die thätige, nach dem Grundsatz: „Hilf dir selbst, so wird dir Gott helfen.“ Ein Auge auf das Segel, das andere zum Himmel gerichtet, ruft Columbus in der ersten Scene des zweiten Acts, nachdem er die Meuterei der Schiffsmannschaft auf drei Tage beschwichtigt hat:

*Hiza esa entena,  
Dad á la bomba carena....  
¡Señor, acordáos de mí!*

Hisse jene Segelstange,  
Setzt die Pumpe in Bewegung....  
Herr, erinnere dich mein!

Wie er, überall mit Spott abgewiesen, nie die Fassung verliert, wie er das Vertrauen behält, dass nicht allein seine innere Stimme Recht behalten, sondern er auch schliesslich die materiellen Mittel finden werde, seiner Inspiration zu folgen: alles dies muss man aus dem, glücklicherweise mehrmals neugedruckten Stücke selbst ersehen. — Was freilich die Handlung im Ganzen angeht, so hat Lope dieselbe über den Helden vernachlässigt. Viele Episoden, wie die schönen Scenen vor und bei der Eroberung Granadas, sowie einige derselben auf Hayti sollten in den Hintergrund treten und durch Erzählung erledigt werden, denn sie überladen die Handlung, vervielfachen übermässig den Ortswechsel und nehmen dem Hauptgemälde Licht weg, wenn sie auch mit demselben im Zusammenhang stehen. Dieser Zusammenhang ist aber kein organischer; er ist eine Zusammenwürfelung in der Art eines chinesischen Gemäldes, welches keine Perspective hat. Die Sprache des Stücks ist dagegen durchgehends echt poetisch.

Der stoffliche Inhalt ist in Kürze folgender. Nachdem Columbus seine Pläne dem König von Portugal, den Herzögen von Medina-Celi und Medina-Sidonia persönlich, dem König von England durch seinen Bruder Bartholomäus mitgetheilt hat, und von allen schnöde abgewiesen worden ist, sehen wir ihn allein vor seinem Kompass sitzen. Seine personificirte Einbildungskraft (*Imaginacion*) führt ihm vor, wie die „Abgötterei“ und die „christliche Religion“ darum streiten, ob die Neue Welt von ihm entdeckt werden soll. Sodann sieht er

in der gleichen Vision die Spanier siegreich in Granada einziehen, ein Umstand, der seinen Plänen die gehoffte Unterstützung verspricht. Was er in Vision geschaut, wird zur Wahrheit, und die katholischen Könige, durch die Eroberung des letzten Bollwerks der Mauren zu weitem Unternehmungen ermuntert, gewähren ihm die Mittel, drei kleine Fahrzeuge auszurüsten und mit etwa 120 Gefährten zu bemannen. Am Anfange des zweiten Acts sehen wir, wie die Mannschaft auf Columbus' Schiff meutert und sich schliesslich mit Mühe bewegen lässt, noch drei Tage weiter zu segeln. — Die Scene wechselt nach Hayti. Ein Cazike, Dulcanquellin, hat Tacuana, die Braut des Caziken Tapirazú, entführt, und letzterer erscheint, um sich zu rächen. Als der Zweikampf der beiden Nebenbuhler gerade beginnt, erscheint ein Bote mit der Nachricht von der Ankunft fremder Männer. Diese sind die Spanier, welche sofort ein Kreuz aufpflanzen und die Eingeborenen durch Geschenke zutraulich machen. Als letztere während der Rückkehr der Fremdlinge zu ihren Schiffen das Kreuz ausreissen wollen, ertönen von der kleinen Flotte her zufällig einige Schüsse, welche als Wunderthat des Kreuzes ausgelegt werden. Die Spanier kehren zurück, zeigen ein Stück Gold, und die Eingeborenen bringen sofort ganze Barren des von ihnen verachteten Metalls, wodurch sich die Abenteurer für alle erlittenen Drangsale entschädigt fühlen. — Im dritten Acte finden wir die Spanier unter den Befehlen des Bartholomäus Columbus, da der Entdecker selbst mit einigen Eingeborenen nach Spanien abgereist ist. Hier wird eine höchst komische Episode eingeschaltet. Ein Wilder soll dem Pater Buyl, Prediger der Conquistadoren, zwölf Orangen bringen, verzehrt davon unterwegs vier und ist ganz niedergedonnert, als dies der Pater aus dem Begleitbrief ersieht. Das zweite mal, als er von zwölf Oliven vier Stück verzehrt, gebraucht er die Vorsicht, den Begleitbrief vorher mit einigen Blättern zuzudecken, da er glaubt, dieser habe seinerzeit den Diebstahl der Orangen gesehen und verrathen, und ist noch bestürzter, als er sich abermals entdeckt sieht. — Bartholomäus bringt es nach vieler Mühe dahin, dass die Eingeborenen das Christenthum annehmen und Messe hören wollen. Diese gute Absicht wird beinahe dadurch vereitelt, dass die Spanier den Weibern der Eingeborenen nachstellen, und besonders der Cazike

Dulcanquellin wird dadurch so aufgebracht, dass er mit den Waffen auf die Conquistadoren eindringt. Es entsteht ein Gemetzel; die Eingeborenen werfen das Kreuz um, aber sofort entsteht ein anderes unter Musikklang, was den Wilden so imponirt, dass sie von den Spaniern ablassen und das Christenthum annehmen. — Die Scene wechselt jetzt nach Spanien, wo Columbus von den katholischen Königen mit hohen Ehren empfangen wird und die feierliche Taufe der mitgebrachten Eingeborenen stattfindet.

Das Drama „LOS CAUTIVOS DE ARGEL“ ist ebenfalls ein Culturbild, und zwar eine directe Nachahmung des „TRATO DE ARGEL“ von Cervantes. Es ist lebhaft, wenn auch nicht einheitlich und würde keine Veranlassung zu besonderer Erwähnung bieten, wenn wir hier nicht zwei Bemerkungen über diese Art Stücke der spanischen Dramatiker einschalten möchten. Die erste geht dahin, dass der Dey von Algier gewöhnlich als grossherzig geschildert wird, was von den unuld-samen Spaniern gewiss verwunderlich ist; die zweite bezieht sich darauf, dass von der maurischen Zauberkunst stets als von einer anerkannten Thatsache die Rede ist. So wird in genanntem Stücke, ebenso wie in unsers Dichters „LA MAYOR DESGRACIA DE CÁRLOS V“, allen Ernstes angenommen, die Expedition Karl's V. nach Algier sei durch die Künste einer maurischen Zauberin gescheitert, welche die bekannten Stürme heraufbeschworen habe.

Bilder aus dem zügellosen Lagerleben der spanischen Soldaten in Italien bietet uns „EL GALAN CASTRUCHO“. Es ist ein Jammer, welche Meisterschaft in Colorit, Charakterisirung und energischer Sprache hier an einen verwerflichen Stoff verschwendet ist. Es ist ein Nachtgemälde mit einem Gewebe von Gemeinheit, Betrug und ungezügelter Leidenschaft, welches uns — wie die „CELESTINA“ — magisch, wenn auch nicht angenehm fesselt, keinesfalls aber auf die Bühne gehört. Gewiss ist diese nicht zur Erziehungsanstalt für junge Mädchen bestimmt, aber das Unschöne, das Gemeine an und für sich, nicht als Hebel und Nebenumstand einer gewaltigen Katastrophe (wie bei der obenerwähnten „CELESTINA“), kann in der Kunst nicht geduldet werden. Und hier ist gerade das Gemeine an und für sich dargestellt, und der gemeinste Charakter, Castrucho, wird gar am Ende be-



lohnt. Die Handlung des Stücks ist zu verwickelt, um dieselbe in einer kurzen Darstellung deutlich zu machen, und bedarf auch zu sehr der Ausfüllung durch die klangvolle Sprache, um ohne diese zu interessiren. Es genüge daher Folgendes. Castrucho, ein feiger, bramarbasirender Kuppler, hat ein schönes Mädchen, Fortuna, ihrer Ehre beraubt und sie in Begleitung der alten Kupplerin Teodora nach Italien gebracht. Fortuna erregt durch ihre aussergewöhnliche Schönheit die Aufmerksamkeit des Sergeanten Don Alvaro, dann diejenige des Fähnrichs Don Jorge und des Hauptmanns Don Hector. Die drei Nebenbuhler werden nun durch Eifersucht und die Schliche Castrucho's derart durcheinandergehetzt, dass sie sich gegenseitig tödten wollen. Sie merken aber bald, dass Castrucho der Anstifter ihrer Zwietracht ist, und kehren ihre Wuth gegen diesen. Der Kuppler weiss aber einen Ausweg für Alle. Er verspricht jedem Einzelnen Fortuna für die kommende Nacht und findet den Hauptmann in der Dunkelheit mit der alten Teodora, den Fähnrich und den Sergeanten mit zwei Pagen ab, welchen er Frauenkleider anlegt. Der General, welchem Fortuna ebenfalls in die Augen gestochen hat, ist von seinem Obersten um eine Zusammenkunft mit derselben geprellt worden und lässt deshalb in der Nacht einen falschen Alarm schlagen, um den Nebenbuhler in seinem Vergnügen zu stören. Dieser Alarm bringt natürlich auch alle Andern auf die Beine; Don Hector sieht, dass er die Liebkosungen einer widerwärtigen Alten genossen hat, während der Fähnrich und der Sergeant in Castrucho's Pagen, zu ihrer und des Kupplers Verwunderung, frühere Geliebte entdecken, welche sie nach Beraubung ihrer Ehre verlassen hatten und welche ihnen in Pagentracht gefolgt sind. Der General zwingt nun den Fähnrich und den Sergeanten, die Damen zu heirathen, unter der Drohung, sie im Weigerungsfalle aufknüpfen zu lassen. Castrucho muss Fortuna die Hand reichen und wird, als Lohn für seine Schlaueit, zum Unteroffizier befördert.

Nichts kann meisterhafter sein, als die Schilderung des Castrucho; seine Schlaueit, seine Feigheit und damit verbundene Grausamkeit gegen Schwache, wie Fortuna und Teodora, seine Kriecherei gegen die Offiziere, Bravaten gegen seine Pagen, alle diese Züge sind höchst drastisch hervor-

gehoben. Am köstlichsten aber ist es, wie er selbst glaubt, er sei tapfer, nachdem er sich wie eine Memme benommen, wie er sogar im Selbstgespräch sich einredet, er sei gerade im Begriff gewesen, auf denjenigen einzuhamern, vor dem er die grösste Furcht gezeigt hatte. Die leichtfertige Fortuna und die Kupplerin Teodora sind gleichfalls ganz unübertrefflich gezeichnet, und das Ganze ist in seiner Gattung ein Meisterstück. Leider aber ist diese Gattung eine durchaus verwerfliche.

Zwei Bravos anderer Art werden uns in den Comödien „EL VALIENTE JUAN DE HEREDIA“ und „EL VALIENTE CÉSPEDES“ vorgeführt. Dieselben sind Vorläufer der spätern Guapos. Während aber Juan de Heredia seine Kühnheit mehr im Privatleben an den Tag legt, ist Céspedes nicht allein Bravo, sondern auch Soldat von ungeheurer Körperstärke. In unserm Stück verrichtet er grosse Kriegsthaten und bringt — als deren Krone — den Herzog Johann Friedrich von Sachsen als Gefangenen ein. Die Schwester des Céspedes, Doña María, besitzt eine ähnliche Körperkraft und spielt als Mannweib eine wenig ästhetische Rolle. Das Schauspiel „EL HÉRCULES DE OCAÑA“ von Luis Velez de Guevara, in welchem das heroische Geschwisterpaar ebenfalls die Hauptrollen spielt, ist bedeutend feiner ausgeführt.

Wir gehen nun zur Besprechung von Stücken allgemeinerer Art über. Eins der seltensten und gleichzeitig verdienstvollsten derselben ist „ALLÁ DARÁS, RAYO“. Dieser Titel ist zu ergänzen: „EN CAS DE TAMAYO“ und ist eine sprichwörtliche Redensart, welche bedeutet, dass man lieber den Blitz in das Haus eines Quidam, des „Tamayo“, als in das eigene einschlagen sieht. Der Inhalt des Stücks ist folgender. Graf Carlos von Gaëta hat im Auftrage seines Herrn, des Königs von Neapel, dessen Braut, die Prinzessin von Sicilien, aus deren Heimat abgeholt. Zwei Meilen vor Neapel wird die letzte Rast gehalten, und Carlos schickt seinen Diener Corvino voraus, um seiner Geliebten Isabel, einer Verwandten des Königs, sagen zu lassen, sie möge die jetzt zweifellos günstige Stimmung des Monarchen benutzen, um dessen Einwilligung zu ihrer Verlobung zu erlangen. Isabel thut dies mit günstigem Erfolge, aber ihr Herz schlägt unruhig dabei. Nicht mit Unrecht, denn die zukünftige Königin,

welche von Carlos ganz entzückt ist, hat diesem unterdessen ihre Schwester Margarita, Gräfin von Foix, zur Gemahlin angetragen, und Carlos hat wirklich Margarita die Hand gereicht, da er als echter Höfling nicht den Muth gefunden hatte, die Königin durch eine Weigerung zu beleidigen und die glänzende Mitgift auszuschlagen. Um den König indessen nicht gleich durch eine solche Eigenmächtigkeit seiner neuen Gemahlin zu verletzen, ist unter allen Betheiligten verabredet worden, die Verlobung vorläufig geheim zu halten. Hieraus entsteht die Verwicklung des Stücks. Isabel ist ausser sich, als Carlos erklärt, er wolle sich vorläufig noch nicht vermählen, und argwöhnt, die ungewöhnliche Zuneigung der Königin zu demselben, deren Hauptmotiv niemandem bekannt ist, sei auch die Ursache seiner veränderten Gesinnung. Der Condestable, ein Günstling des Königs, denkt das Gleiche und gibt seinem Herrn sogar eine Andeutung, dass man sich am Hofe über die allzu grosse Vertraulichkeit der Königin gegen Carlos aufhalte. Der König hält aber einen derartigen Argwohn für unverträglich mit seiner Würde.

Zweiter Act. König Enrique hat allmählich doch empfunden, dass niemand gegen Eifersucht gefeit ist. Um zu ergründen, ob Carlos die Königin oder etwa Margarita liebt, wirft er ihm in zornigem Tone vor, er strebe nach der Hand der letztern. Der Eifersüchtige möchte gern ein „Ja“ hören, aber Carlos erräth diese Absicht nicht, leugnet hartnäckig und geht sogar so weit, als Beweis seiner Aufrichtigkeit die Hand Isabela's zu erbitten, was den König einigermaassen beruhigt. Zwei Umstände bestärken Carlos in dieser, anfänglich unaufrichtigen Schwenkung. Erstlich gebraucht sein Diener Corvino, ein Parteigänger Isabel's, aus eigenem Antriebe die List, ihm vorzureden, Isabel habe sich aus Rache für seine Gleichgültigkeit mit dem Condestable verlobt; Eifersucht und Neid fachen aus diesem Grunde die noch glimmenden Kohlen seiner frühern Liebe aufs neue an. Sodann scheint Margarita doch für ihn verloren, denn sie hat gerade jetzt einen Brief ihres Bruders mit der Nachricht erhalten, er habe sie in Portugal verlobt. Nachdem der König von dem selbst getäuschten Carlos die erdichtete Verlobung Isabel's mit dem Condestable erfahren hat, aber alsdann durch letztern von der Unwahrheit dieser Mittheilung unterrichtet worden ist, muss

er glauben, Carlos habe ihn damit irreführen wollen, um einen Vorwand zum abermaligen Ausschlagen der Hand Isabela's zu haben. Dieser Argwohn wird beinahe zur Gewissheit, denn Margarita, welche trotz der portugiesischen Verlobung die Vermählung mit Carlos wünscht, macht Isabela scheu und bedeutet Carlos in doppelsinnigen Worten, er habe ihr bereits die Hand gereicht. Diese Mahnung hat zur Folge, dass sowohl Carlos als Isabel die ihnen vom Könige angetragene Verlobung zurückweisen.

Dritter Act. Isabel verlobt sich aus Trotz mit dem Condestable, welcher Margarita still verehrt, aber jetzt jede Hoffnung auf Erwidern infolge des portugiesischen Heirathsprojects verloren hat. Dies kreuzt die Pläne der Königin, da sie nunmehr die portugiesische Vermählung Margarita's wünscht und deshalb Isabela als Gattin für Carlos benöthigt. Sie befiehlt der erstern mündlich, dem letztern schriftlich, auf ihre frühere Absicht, sich gegenseitig die Hand zu reichen, zurückzukommen. Carlos erhält den Brief, welcher unglücklicherweise in zweideutigen Ausdrücken abgefasst ist, in seinem Arbeitscabinet, liest ihn und entschlummert. Der König tritt unbemerkt ein, findet das offen daliegende Schreiben und wird durch dasselbe in seinem eifersüchtigen Verdachte derart bestärkt, dass er Carlos befiehlt, Margarita nach Portugal zu begleiten. Einem andern Begleiter Margarita's, Otavio, übergibt er alsdann einen versiegelten Brief, welchen dieser auf hoher See eröffnen soll und welcher vermuthlich einen Befehl zur Tödtung Carlos' enthält. Ueber diesen Punkt lässt uns der Dichter mit gewohnter Nachlässigkeit völlig im Unklaren. — Als Carlos von Isabela Abschied nimmt, wird er derartig eifersüchtig auf den Condestable, dass er erklärt, doch ihr Gatte werden zu wollen. Margarita, welche schon vorher fälschlicherweise der Königin gesagt hat, Carlos sei ihr die Ehre schuldig, geräth ausser sich, und der entstehende Tumult führt König und Königin herbei. Letztere sieht sich nun genöthigt, die ganze Wahrheit zu offenbaren, und da gleichzeitig eine Botschaft eintrifft, dass die portugiesische Verlobung rückgängig gemacht worden sei, ist der König nur zu glücklich, seine Eifersucht enttäuscht zu sehen und Carlos die Hand Margarita's zu geben, während der Condestable diejenige Isabela's erhält.



Schon aus dieser knappen Inhaltsangabe, welche nicht beanspruchen kann, alle Feinheiten des Stücks hervorzuheben, wird man ersehen, welche reiche und gut geschürzte Handlung der Dichter ersonnen hat. Ein Irrthum geht aus dem andern hervor, eine Scene entwickelt sich aus der andern. Das Fleisch der Handlung, die schöne Sprache, muss im Original genossen werden. Die Charaktere sind mit Consequenz und psychologischer Feinheit geschildert. Carlos, der seine Liebe zu Isabela anfänglich seiner Höflingsnatur und seiner Eitelkeit opfert; der nachher infolge des gleichen biegsamen Naturells seinen Entschluss bereut, als er glaubt, den König gekränkt zu haben; der schliesslich Margarita die Hand reichen muss, als ihm die Eifersucht auf den Condestable die Augen darüber geöffnet hat, dass er Isabela wirklich liebt: der gerechte Lohn dafür, dass er ein offenes Wort nicht zu rechter Zeit sprechen kann und nur Höfling, nicht auch ein wahrer Mann ist — Isabel, die ihr Schicksal nicht verdient, aber die Vermählung mit einem ungeliebten Manne über sich ergehen lassen muss, da sie sich aus Trotz und Rache mit demselben verlobt hat, nicht bedenkend, dass sie sich durch einen derartigen Racheact selbst strafen musste — Margarita, das zähe an seiner Liebe zu Carlos festhaltende Weib, das sogar eine Verdächtigung seiner Ehre aus eigenem Munde nicht scheut, um den Geliebten zu besitzen — der grossherzige König, welcher erst durch eine Kette wirklich schlagender Beweise dazu gebracht werden kann, sein Weib und seinen Günstling zu beargwöhnen: alle diese Figuren sind interessant und lebenswahr und zeigen aufs neue die Meisterchaft unsers Dichters in seiner guten Stunde.

Die Comödie „DEL MAL LO MÉNOS“ ist eine Art Vorstudie zu „ALLÁ DARÁS, RAYO“. Auch dort liebt der Günstling eines Königs von Neapel eine Nichte seines Herrn; auch dort verwendet sich die Königin so lebhaft für den Anbeter ihrer Verwandten, dass des Königs Eifersucht aufs höchste gestachelt wird; auch dort soll die Nichte in einem fremden Lande (Dänemark) vermählt werden und der Günstling sie begleiten. Die übrigen Umstände und die Katastrophe sind verschieden. Das Stück hat einige sehr glückliche Stellen, aber es verdient hier hauptsächlich Erwähnung, um die Bemerkung daran zu knüpfen, dass Lope öfters ganze Gruppen

von Situationen in verschiedenen Dramen wiederholt. Erklärlich ist dies gewiss, wenn man bedenkt, welche unendliche Menge Verwickelungen Lope zu seinen 2000 Stücken gebrauchte, und merkwürdig bleibt es nur, dass er diese Wiederholungen nicht öfter brachte. Allerdings sind drei Viertel seiner Dramen nicht auf uns gekommen.

„CÓMO SE VENGAN LOS NOBLES.“ Unter diesem Titel hat Lope zwei Stücke geschrieben, das eine mit dem Beitel „LA PRUDENCIA EN EL CASTIGO“, das andere mit demjenigen des „TESTIMONIO VENGADO“.

„LA PRUDENCIA EN EL CASTIGO“ ist ein Drama mit reicher Handlung und psychologisch interessanten Momenten. Wie „ALLÁ DARÁS, RAYO“ an „DEL MAL LO MÉNOS“, hat in Rede stehendes Stück Anklänge an „EL CASTIGO SIN VENGANZA“. — Der Graf Laurencio, Günstling des Königs von Sicilien, liebt die Gemahlin seines Herrn, die Königin Sigismunda, versteckt aber diese Neigung unter einer erheuchelten Leidenschaft für des Königs Schwester, die Infantin Doña María. Er ist ein derartiger Meister in der Verstellungskunst, dass ihn der König selbst gegen seine Gemahlin vertheidigt, welche diesen Verrath enthüllt. Der Monarch geht in seiner Verblendung nicht nur so weit, zu glauben, die Königin wolle Laurencio durch ein wissentlich falsches Zeugniß verderben, sondern weist sie auch mit den beleidigenden Worten ab: „wer solche Dinge aussprechen könne, habe sie schon halb gethan“. Der gekränkte weibliche Stolz bringt nun die Königin zu der fürchterlichen Rache, sich dem Laster hinzugeben, da ihre Tugend ungerechterweise beschimpft wird. Sie ergibt sich Laurencio. Die Katastrophe wird durch einen Fehltritt der Infantin herbeigeführt. Diese liebt Laurencio leidenschaftlich und hat dem Herzog Amadeo, welcher sich nächtlicherweile unter des Begünstigten Namen bei ihr eingeschlichen hat, ihre Ehre geopfert. Laurencio stellt natürlich diese Zusammenkunft in Abrede. Der König, welcher ihn auf die Probe stellen will, bietet ihm die Infantin zur Gemahlin an; Laurencio sträubt sich anfänglich, muss aber schliesslich einwilligen. Als die Königin davon hört, geräth sie aus Eifersucht derart in Wuth, dass der König ihre Schuld deutlich heraushört. Eine darauffolgende Unterhaltung der beiden Schuldigen, welche er versteckt

belauscht, gibt ihm volle Gewissheit. Nun sinnt er auf heimliche Rache, um seine Schande nicht in den Mund des Volkes zu bringen. Die Königin erhält Gift aus seinen eigenen Händen, und Laurencio wird beauftragt, in einem als verzaubert verrufenen Thurme Wache zu halten, wo ihn der König in der Rolle einer Geistererscheinung erdrosselt. Hier ist eigentlich der Schlussstein der Handlung, aber Lope hat, um ein „befriedigendes“ Ende zu erzielen, das Drama dadurch verwässert, dass er jetzt eine frühere Braut des Königs ankommen lässt, welche die erledigte Stelle der Königin einnimmt. Herzog Amadeo erhält Verzeihung seiner Schuld und die Hand der Infantin.

Man sieht, wie echt tragisch die Verwicklung der unglücklichen Königin in ihre schuld bare Liebe herbeigeführt ist, wie sehr sie unser Mitleid erregen muss, da sie gewissermaassen mehr von ihrem Gatten, ihrem nachmaligen Henker, verführt wird, als von ihrem eigenen Herzen. Solche psychologisch interessante Probleme sind in der spanischen Dramatik nicht allzu häufig, aber bei Lope kann man eben alles finden, wenn auch leider grösstentheils die nöthige Vertiefung der vortrefflichsten Gedanken fehlt. — Die oben durch gesperrten Druck hervorgehobenen Situationen sind diejenigen, welche am meisten an „EL CASTIGO SIN VENGANZA“ erinnern.

„EL TESTIMONIO VENGADO“ ist die nicht besonders geschickte Dramatisirung eines etwas unglaublichen Stoffs aus der altspanischen Geschichtstradition. Zwei Söhne des Königs Sancho des Grossen klagen ihre Mutter des Ehebruchs mit dem Oberstallmeister an, aus Rache dafür, dass auf dessen Anrathen dem Jüngsten ein Pferd verweigert worden ist, welches der König bei seinem Auszug in einen Maurenkrieg seiner Gemahlin aufs strengste zur Zurückstellung für ihn allein anempfohlen hatte. Die Königin wird eingekerkert, aber Ramiro, ein natürlicher Sohn ihres Gemahls, nimmt sich der Unschuldigen an, fordert seine Brüder zum Gottesgericht und bleibt Sieger. Die Königin setzt ihn nun, statt der Andern, zum Thronerben ihrer als Mitgift eingebrachten Reiche Castilien und Leon ein. Das Stück scheint ein sehr beliebtes gewesen zu sein, da die Schauspieler im Kap. XXVII des unechten zweiten Theils des Don Quijote eine Probe davon abhalten, um es ihrem Repertoire beizufügen.

Psychologisch interessant ist auch das Drama „EL SILENCIO AGRADECIDO“. Es behandelt den Kampf der Infantin von Burgund, Rosimunda, gegen die Liebe zu einem Vasallen, dem Mundschenken Marcelo, der natürlich ein Spanier sein muss. Rosimunda ist als Verlobte des Fürsten der Bretagne, Claridoro, in dessen Hauptstadt eingetroffen, findet ihn aber so krank, dass sie die Regierung einstweilen übernehmen muss, ohne sich noch vermählt zu haben. Marcelo macht grossen Eindruck auf sie; sie bekämpft diese Leidenschaft mit ihrer Würde, aber umsonst. Sie versucht, durch Verbannung des Bewunderten Herrin ihrer Neigung zu werden, aber auch dieses Mittel schlägt fehl, und sie ruft ihn sofort zurück. Als letzte und stärkste Cur gibt sie Befehl, den unwiderstehlichen Spanier tödten zu lassen, aber dieser treibt seine Angreifer in die Flucht. Ihre Liebe wird übermächtig, als sie gar noch entdeckt, dass Marcelo mit der Schwester des Fürsten Claridoro ein Liebesverhältniss unterhält, und sie beschliesst, sich ihrer Leidenschaft hinzugeben, nachdem sie deren Gegenstand geprüft haben werde, ob er schweigen könne. Zu diesem Zwecke vertraut sie ihm an, sie habe einen ihr nachgereisten Anbeter, den Dauphin von Frankreich, ermordet; Marcelo solle in der Nacht den Leichnam bei ihr holen und ihn im Garten vergraben. Der Spanier gehorcht, und nun lässt Rosimunda durch Proclamation eine Belohnung von 100000 Dukaten für den Finder des Dauphin aussetzen. Als Marcelo schweigt, stellt sie ihn auf eine härtere Probe. Sie lässt ihn verhaften und wegen vorgeblicher Vergiftung Claridoro's zum Tode verurtheilen. Als er auch jetzt noch standhaft in seinem Stillschweigen verharret, überliefert sie sich ihm, überhäuft ihn mit Ehren und reicht ihm nach dem bald erfolgenden Tode Claridoro's die Hand. — Dass Rosimunda und Marcelo moralisch handeln, wird niemand behaupten wollen, und diese sieggekürzte Immoralität ist auch der Hauptfehler des Stücks. Aber wie interessant ist dieser, leider zu Ungunsten der Tugend ausgehende Kampf!

Einige Stücke sollen, ihrer grossen Seltenheit wegen, hier kurz besprochen werden.

„EL ENEMIGO ENGAÑADO.“ Pinabelo, der Anbeter Laurencia's, ist gleichzeitig Busenfreund Lavinio's, des jüngern Bruders der Geliebten. Da ihm aber deren älterer Bruder



und Majoratsherr, Gerardo, feindlich gesinnt ist, kommt Lavinio auf den originellen Gedanken, Pinabelo während eines Jahres in seinem Zimmer versteckt zu halten und ihn alsdann — durch einen inzwischen dicht gewachsenen Bart unkenntlich gemacht — als einen neu angekommenen Freund aus Salamanca einzuführen. Als solcher weiss sich Pinabelo dem Majoratsherrn so nützlich und angenehm zu machen, dass ihn derselbe schliesslich mit Freuden als Schwager annimmt.

„SELVAS Y BOSQUES DE AMOR“ ist eine verwirrende Zusammenstellung von Personen, die sich für andere ausgeben; eine täuscht die andere und wird wieder getäuscht. Man athmet auf, als am Schlusse das Licht in dieses Chaos dringt. Die reizende Sprache Lope's versöhnt einigermassen mit dem Stoffe.

„EL JARDIN DE VARGAS“ (LA GATA DE MARI RAMOS). Doña Jacinta, Schwester des Grafen von Orgaz, flösst dem Prinzen von Castilien eine solche Leidenschaft ein, dass der König für gut findet, den Grafen mit seiner Schwester auf ehrenhafte Weise zu verbannen, indem er ersterm den Auftrag gibt, in Vargas einen Park für ihn anzulegen. Der Prinz lässt jedoch von seiner Liebe nicht ab und vermählt sich nach vielen Zwischenfällen mit der Geliebten, welche sich schliesslich als eine portugiesische Prinzessin herausstellt. Der Beittitel rührt daher, dass Don Juan de Zúñiga, ein Vertrauter des Prinzen, in Vargas ein Bauernmädchen, Mari Ramos, kennen lernt und das Geräusch, welches seine nächtlichen Besuche bei derselben, über das Dach hinweg, verursachen, der Katze Mari's zugeschrieben wird.

„NUNCA MUCHO COSTÓ POCO.“ Auch hier liebt ein Prinz eine ihm nicht ebenbürtige Dame, die Gräfin Julia, und wird nach mancherlei Hindernissen mit ihr verlobt. In diesem Stücke spielt aber nicht der Prinz, sondern die Gräfin die Hauptrolle, indem sie sich, als Bauernmädchen verkleidet, in den Palast einführt und durch ihre Schlagfertigkeit sogar den König zu lenken weiss. Dass sie diese Macht zu ihren Gunsten anwendet, versteht sich von selbst. Wie wunderbar Lope verstand, in einfachster und sinnigster Weise den Volkston zu treffen, mag folgende Strophe eines in das besprochene Stück eingeschalteten Liedchens darthun:

<i>Van y vienen las olas, madre,</i>	Die Wogen kommen und gehen,
<i>á las orillas del mar;</i>	Mutter, am Meeresstrand:
<i>mis males con las que vienen,</i>	Mein Unglück mit jenen, die kommen,
<i>mis bienes con las que van.</i>	Mein Glück mit jenen, die gehn!

„MÁS VALE SALTO DE MATA QUE RUEGO DE BUENOS.“ Ein Höfling, Carlos, hat sich heimlich mit Estela, Schwester des regierenden Grafen von Barcelona, vermählt. Die Liebenden werden entdeckt und verhaftet, finden aber bald eine Gelegenheit zur Flucht. Sie nehmen Dienste auf dem Landgute eines alten Caballeros, wo Beide Anbeter finden und viel Anlass zu allerlei Aufregung haben. Der Graf von Barcelona kommt einst zur Jagd in die Nähe, zwei seiner Begleiter wollen ihn ermorden, aber Carlos hat das Glück, ihn zu retten und dadurch seine Gnade wiederzuerlangen. Die Handlung ist ganz hübsch ausgedacht, erregt unsere Theilnahme aber nicht in hervorragender Weise.

„EL HIJO SIN PADRE.“ Ein fabelhafter Graf Carlos von Castilien wird von Verwandten vom Throne gestossen, da sie behaupten, seine Mutter habe sich mit dem Markgrafen der Bretagne vergangen, und er sei deshalb illegitim. Carlos muss sich der Gewalt fügen und reist in die Bretagne zu seinem angeblichen Vater. Dieser aber schwört ihm auf das Kreuz seines Schwertes, dass er falsch berichtet sei, lässt jedoch gleichzeitig einfließen, man habe seinerzeit von einer Untreue seiner Mutter mit dem König von Leon gemunkelt. Carlos reist nach Leon, erhält aber von dem König die gleiche Antwort wie von dem Markgrafen, mit dem Zusatze, man habe seine Mutter mit dem Könige von Navarra in Verdacht gehabt. Der zweimal Abgewiesene zieht resignirt nach Navarra, wo ihm das Glück wohl will, denn nach dem kürzlich erfolgten Tode des Königs ist ein Erbstreit entstanden, welchen die drei Prätendenten in der Weise schlichten, dass sie sämmtlich zu Gunsten des ersten Caballeros verzichten wollen, den sie auf ihrem Wege begegnen werden. Dieser ist zufällig Carlos; er wird König von Navarra, zieht mit seinem Heere nach Castilien und erobert diesen Thron zurück. Mit dem Erfolge ist natürlich auch jede Frage wegen seiner Legitimität überflüssig: der Erfolg ist immer legitim. — Der Stoff ist phantastisch, und die Vatersuche des Carlos hat etwas ungemein Komisches, was der Dichter gewiss nicht beabsichtigt hatte.

„LA LEALTAD EN EL AGRAVIO.“ Alfons I. von Portugal, Sohn des ersten Grafen Enrique, bekämpft seine Mutter Teresa, welche sich als Witwe mit Don Fernando de Paez vermählt hat und ihm die Regierung streitig macht. Alfons siegt, Don Fernando flieht nach Castilien, Doña Teresa wird eingekerkert. Der Triumph des jungen Alfonso wird dadurch vollständig, dass sein Erzieher Egas Nuñez aus Rom zurückkehrt und ihm seitens des Papstes die Erhebung zur Königswürde verkündigt. Der schon ältliche Egas hat auf seiner Durchreise durch Castilien die schöne und stolze Doña Ines de Vargas zu seiner Gemahlin erkoren und stellt sie jetzt König Alfons vor. Der junge Monarch entbrennt in glühender Liebe für die junge Castilianerin, erklärt ihr seine Leidenschaft, wird aber gebührend abgewiesen. Dieser Widerstand feuert den zügellosen Jüngling an, alle Schranken der Sitte und Dankbarkeit zu durchbrechen; er gibt Auftrag, Doña Ines durch Maskirte entführen zu lassen; aber selbst dieses Gewaltmittel schlägt fehl, denn ein ehrenhafter Verwandter Don Egas' jagt den Räubern die schöne Beute ab. Die Bestrafung des Königs lässt nicht lange auf sich warten. Auf Ansuchen Don Fernando's bricht ein spanisches Heer unter persönlicher Anführung des Kaisers Alfons (VII.) in Portugal ein. Der junge Alfons wird besiegt und von Egas auf den Schultern aus der Schlacht gerettet. Egas rettet aber nicht allein seinen König, sondern auch sein Vaterland vor den Folgen der erlittenen Niederlage, indem er einen billigen Frieden mit dem Kaiser schliesst. Als er indessen dem jungen brauseköpfigen Alfons die nothwendigerweise nicht glänzenden Capitulationen zur Unterzeichnung überreicht, zerreisst sie dieser in der ersten Aufwallung und beschimpft den Unterhändler. Letzterer sieht nun kein anderes Mittel vor Augen, seine Loyalität dem Kaiser gegenüber zu retten, als sich mit einem Stricke um den Hals in das spanische Lager zu begeben und sich als Urheber des gebrochenen Vertrags zur Bestrafung zu stellen. Der Kaiser ist von dieser Loyalität so gerührt, dass er ausruft, er würde alle seine Reichthümer gegen einen solchen Vasallen vertauschen. Er söhnt sich mit dem jungen Alfons aus, welcher unterdessen eine grosse Schlacht gegen die Mauren gewonnen hat und — durch eine Erscheinung seines todtten Vaters Enrique gemahnt — ein anderer

Mensch geworden ist. Königin Teresa ist schon vorher durch die List eines treuen Dieners befreit worden und hat sich ebenfalls mit Alfons versöhnt.

Das Stück ist durchweg in schöner und würdiger Sprache geschrieben; auch die Charaktere sind vortrefflich gezeichnet. Die Handlung dagegen ist nicht gehörig concentrirt, d. h. Licht und Schatten, Haupthandlung und Episoden stehen nicht im richtigen Verhältniss.

„EL BUEN VECINO“ enthält den Keim zu mehrern spätern Dramen. Die schöne Elena, welche den Infanten Cesar von Neapel liebt, muss auf Befehl des Königs dem ungeliebten Condestable Carlos die Hand reichen. Als ein Aufstand in Calabrien ausbricht, muss Carlos als Befehlshaber einer Truppenmacht dorthin abgehen, nachdem ihm der König — welchem er seine eifersüchtigen Sorgen anvertraut — versprochen hat, über seine Ehre zu wachen. Wirklich wollen Cesar und Elena die Abwesenheit des Condestable zu heimlichen Zusammenkünften benutzen. Der König erfährt dies, verwarnt jeden Theil einzeln mit deutlichen Anspielungen und tödtet schliesslich Cesar im Hause Elena's, da seine Warnungen in den Wind geschlagen werden. Mit der Leiche des Liebhabers in den Armen begegnet er dem soeben heimlich zurückgekehrten Carlos, welcher jetzt seinerseits Elena ermordet und dann auf Ueberredung des Königs die noch blutige Hand der ihn liebenden Laurencia reicht.

„EL AMOR BANDOLERO“ und „VER Y NO CREER“ sind wenig bedeutende Stücke. Das erste hat einige cultistische Anklänge, welche auf Retouchirung durch eine andere Hand schliessen lassen; das zweite klingt mehr an den Stil der Valencianer, als an denjenigen der reifern Dramen Lope's an.

„LA MAYOR DESGRACIA DE CARLOS V“ behandelt die unglückliche Expedition des genannten Kaisers nach Algier und führt — wie bereits früher erwähnt — die bekannten fürchterlichen Stürme in allem Ernste auf die Beschwörung einer maurischen Magierin zurück. Die Handlung ist sehr nachlässig geführt, doch fehlen einige lebhafte Scenen nicht.

„AUDIENCIAS DEL REY DON PEDRO“, ein Drama, von welchem eine anonyme Handschrift in der ehemaligen Ossuna-Bibliothek, jetzt in der Biblioteca Nacional vorhanden und von dem Grafen Schack unbedenklich Lope zugeschrieben



worden ist, soll hier, seines innern Werthes halber, eine kurze Besprechung finden. — Don Leonardo de Maraver, ein junger sevillanischer Lebemann, stellt nicht allein Elena, der Geliebten seines Freundes Don Diego, sondern auch Laurencia, derjenigen eines andern Freundes, Don Felix de las Roelas, nach. Selbst als sich Don Felix mit Laurencia vermählt und Leonardo in einem Duell mit Don Diego das Leben gerettet hat, gibt der Wüstling seine unlautern Absichten nicht auf. Nach Abrede mit einem bestochenen Diener Don Felix', lässt dieser eines Nachts die Pferde seines Herrn aus dem Stalle in den Hof, nachdem er Leonardo in ein Zimmer neben demjenigen Laurencia's versteckt hat. Es entsteht ein grosser Aufruhr; Don Felix eilt halb angekleidet hinunter, und Leonardo nimmt kurz darauf in gleicher Verfassung dessen Platz bei der nichtsahnenden Laurencia ein, welche ihn in der Dunkelheit für ihren zurückgekehrten Gatten hält. Als Felix wieder eintritt, hat sich Leonardo bereits entfernt. Laurencia erfährt ihren verhängnissvollen Irrthum erst durch den Verräther selbst, welcher glaubt, sie durch diese Enthüllung zu weitem Zusammenkünften bestimmen zu können. Rasend vor Wuth, hat die Beschimpfte jedoch die Geistesgegenwart, sich zu verstellen, um Leonardo in eine Falle zu locken. Sie schreibt ihm, er möge sie kommende Nacht in seinem Hause allein erwarten, da sie jetzt entschlossen sei, sich ihm ganz hinzugeben. Leonardo verzehrt sich in Liebesglut, bis sie erscheint, aber seine Freude ist eine kurze: gleich Judith trennt die heroische, gekränkte Frau mit einem versteckt gehaltenen Dolche das Haupt des Wüstlings vom Rumpfe, als er wehrlos im Bette liegt. Sie entfernt sich unbemerkt, und der Verdacht der That fällt auf Don Diego, dessen Zwistigkeiten mit dem Ermordeten ruchbar geworden sind. Der Diener Don Diego's, durch Anwendung der Folter zu falscher Aussage bewegt, bestätigt die vorhandenen Indicien, und der Obrichter von Sevilla (die durch das La Hoz'sche Drama „EL MONTAÑÉS JUAN PASCUAL“ bekannte gleichnamige Persönlichkeit) verurtheilt den Unschuldigen zum Tode. Hiervon erhält Laurencia durch Elena Kenntniss. Ihr heroischer Charakter lässt es nicht zu, einen Andern für sich leiden zu lassen, sie wirft sich König Pedro I. (dem „Grausamen“) zu Füssen, klärt ihn im Geheimen über das Vorgefallene auf und

erwirkt Begnadigung für sich, sowie die Befreiung Don Diego's. Letztern Act stellt jedoch der König klugerweise lediglich als Act der Milde, nicht der Gerechtigkeit dar, um Laurencia's Gatten vor Kenntniss des unwissentlichen Fehltritts seiner heldenmüthigen Gattin zu bewahren.

Die Handlung des Dramas ist energisch und interessant, die Sprache gut, wenn auch manche Stellen mit einer Autorschaft Lope's kaum vereinbar erscheinen. Der Charakter des Königs Don Pedro ist vortrefflich gezeichnet, aber die Mohrenwäsche so gründlich, dass sie einen höchst parteiischen Eindruck macht. Dieser Umstand fügt den Bedenken gegen die Autorschaft Lope's ein gewichtiges Moment hinzu, denn wir werden später bei Besprechung der „RAMIREZ DE ARELLANO“ und anderer Stücke sehen, dass Lope über den Charakter des Königs wesentlich anders gedacht hat.

„LA DEFENSA EN LA VERDAD“ ist ein gutes *Capa y espada*-Stück mit vortrefflich gezeichneten Charakteren. Am Schlusse desselben findet sich eine Stelle:

*Por Dios, que es lindo el Don Diego,*

welche die öfters ventilirte Frage, ob Moreto der Erfinder dieser Redensart sei, zu dessen Ungunsten entscheidet. Lope starb schon 1635, zu welcher Zeit Moreto seinen „LINDO DON DIEGO“ sicher noch nicht geschrieben hatte. Diese an sich unwesentliche Klarstellung ist nicht ganz ohne Wichtigkeit, denn es ist öfters der Versuch gemacht worden, Moreto von dem Vorwurfe der Nicht-Originalität rein zu waschen, den ihm sein Freund Don Gerónimo Cáncer in dem bekannten „VEJÁMEN“ macht und den jeder gründliche Forscher bestätigen muss. Je mehr Dramen der altspanischen Bühne man kennen lernt, desto mehr Vorbilder finden sich für die Comödien Moreto's. Die richtige Stelle, dies weiter auszuführen, wird indessen die Besprechung Moreto's sein, welche wir am gehörigen Orte dem Leser bieten werden. Das hier einstweilen Vorausgeschickte diene als Einleitung zu einer kurzen Erörterung derjenigen Stücke Lope's, welche zu dem Meisterwerke Moreto's „EL DESDEN CON EL DESDEN“ unmittelbar und zu dessen „EL RICOHOMBRE DE ALCALÁ“ (EL VALIENTE JUSTICIERO) wahrscheinlich mittelbar (das directe Vorbild ist „EL INFANZON DE ILLESCAS“) Veranlassung gegeben haben.

„LA VENGADORA DE LAS MUJERES.“ Laura, Prinzessin von Böhmen, wird von ihrem Bruder Arnaldo gedrängt, einen Gemahl zu erwählen. Sie hat aber aus ihren vielseitigen Studien die Lehre gezogen, dass alle Männer nur aus Selbstsucht liebten, und will sich deshalb keinem hingeben. Zwei offene Bewerber, der Herzog von Ferrara und der Prinz von Albanien, werden abstossend von ihr behandelt; der dritte, Prinz Federico von Siebenbürgen, versucht ihre Eroberung durch List. Er gibt sich für einen spanischen Bücherverkäufer aus und weiss Laura so geschickt zu schmeicheln, dass sie ihn zu ihrem Bibliothekar und Secretär ernennt. Als solcher bringt er ihr allmählich das Ueberredungsgift bei, welches sie — in Verbindung mit Eifersucht auf ihre Muhme Diana — schliesslich überwältigt. Auf erneutes Andrängen ihres Bruders verspricht sie ihre Hand demjenigen ihrer Freier, welcher als Sieger aus einem Turnier und gleichzeitig aus einem poetischen Wettstreit hervorgehe. Im ersten siegt sie, als Ritter verkleidet, selbst, im zweiten siegt der Herzog von Ferrara, aber Laura's Logik lässt sie bei ihrer Liebe im Stich: sie reicht dem Prinzen Federico die Hand, der in ihren Augen den grössten Sieg errungen hat, denjenigen über ihr Herz.

Der Grundgedanke des Stücks ist vortrefflich, aber derselbe ist weder farbenreich genug ausgeführt, noch gehörig vertieft, eine Folge der Nachlässigkeit und Vielschreiberei Lope's. Ausserdem verunstalten zwei unangenehme Flecken die Comödie. Erstens die verfehlte Idee, dass Laura im Turnier über alle, auch über den Geliebten siegt, was ihr die einzige Entschuldigung für ihre Sinnesänderung nimmt, denn sie ist auf diese Art ja männlicher als ein Mann und hat Recht, auf das Männergeschlecht verächtlich herabzusehen; zweitens ist eine, mit tiefem Ernst behandelte, total unsinnige Verzauberungsepisode eingeflochten.

„DE COSARIO Á COSARIO.“ Diese Comödie erhebt sich in psychologischer Feinheit, logischer Führung der Handlung und schöner Sprache bedeutend über die zuletzt besprochene. — Don Juan, ein junger Witwer, kommt mit ererbten 100000 Pesos von Amerika zurück und steigt bei seinem Freunde Don Fernando in Madrid ab. Letzterer, welcher die Schliche der hauptstädtischen Damen an einem vortrefflichen Beispiel, seiner Geliebten Lisarda, kennen gelernt hat, warnt den Neu-

angekommenen vor deren Verlockungen. Don Juan nimmt sich die Lehre zu Herzen, wirft aber gerade durch seine angenommene Kälte den ersten Samen der Verführung in die Brust Celia's, einer reichen Kokette, welche bisher auf die Männer nur als auf Spielzeuge ihrer Laune herabgesehen hat. Aber auch Don Juan's Herz ist nicht ganz unberührt geblieben, und nun legen es beide darauf an, den andern Theil in sich verliebt zu machen, um die erste hervortretende Neigung zu verspotten. Sie ahnen dabei nicht, dass sie sich selbst immer mehr verstricken und der Spott seinerzeit nicht mehr in ihrem Willen liegen wird. (Alles dies ist in dem Verhältniss von Diana und Carlos in „EL DESDEN CON EL DESDEN“ geschickt benutzt.) Die angewandten Mittel sind folgende. Celia bittet einen ihrer Anbeter, Teodoro, einen Liebesbrief an sie zu schreiben und ihn unter Don Juan's Augen ihrer Zofe Ines zu geben. Don Juan geht in die Falle, lässt aber nun ein gröberes Geschütz spielen, indem er Celia durch seinen Diener Mendo aufbinden lässt, er sei verlobt, und sein zukünftiger Schwiegervater sei ausser sich über die Liebelei mit ihr (Celia). Nun lässt ihm diese sagen, sie habe sich aus Schmerz hierüber zur Ader lassen müssen, er möge ihr eine Armbinde schicken. Don Juan fingirt das Gleiche, besucht sie und benimmt sich so kläglich, als sei er ganz von Kräften. Celia fällt verstellterweise in Ohnmacht, Don Juan desgleichen, und als schliesslich der Hofmeister Don Juan's als vorgeblicher Schwiegervater erscheint, erkennt Celia aus ihrer Aufregung, dass sie mit dem Feuer gespielt und sich verbrannt hat. Sie wirft sich deshalb mit verdoppelter Thatkraft auf die Eroberung ihres Gegners, indem sie vorgibt, sie habe sich mit einem Don Anastasio de Palermo verlobt, welchen der gefügte Teodoro vorstellen muss. Don Juan bittet nun Lisarda, die Geliebte seines Freundes Fernando, seine Braut vorzustellen, und diese, welche mit echt weiblicher Leichtfertigkeit sich seiner Liebe zugewandt hat, geht gern darauf ein, in der Hoffnung, dass aus dem Scherze Ernst werde. Eine solche Lösung kommt beinahe zu Stande, aber Celia geräth in dem entscheidenden Momente derart ausser sich, dass sie ihre Liebe erklärt und Don Juan, als ihrem Besieger, die Hand reicht. Lisarda verlobt sich mit Don Fernando.



Dies ist eine ganz prächtige Comödie; schade, dass Lope den edeln Charakter Don Juan's am Schlusse noch durch die Absicht, Lisarda wirklich die Hand zu reichen und damit an seinem Busenfreunde zum Verräther zu werden, verunglimpft hat.

„LA HERMOSA FEA.“ Auch hier hat uns Lope eine spröde Schöne, Estela, Herzogin von Lothringen, vorgeführt, welche sich nicht vermählen will, da sie keinen Mann ihrer Hand für würdig hält. Ricardo, Prinz von Polen, verfällt auf den Gedanken, ihrer weiblichen Eitelkeit eine Falle zu stellen, indem er ihr durch dritte Personen sagen lässt, er habe sie heimlich gesehen, sie aber hässlich gefunden und sei deshalb, ohne sie zu sprechen, nach Spanien weiter gereist. Die Herzogin geräth derart ausser sich bei dem Gedanken, ein Mann bewundere sie nicht, dass sie sich vornimmt, Ricardo durch irgendwelche Mittel wieder an ihren Hof zu locken, ihn in sich verliebt zu machen und dann zu verschmähen. Ricardo führt sich unterdessen bei ihr durch eine List als Secretär und später auch als Vetter seiner selbst ein und weiss durch gewandte Schmeicheleien, die infolge ihrer verletzten Eitelkeit auf den denkbar günstigsten Boden fallen, auf sie Eindruck zu machen. Die Vertraulichkeit der beiden geht so weit, dass die Herzogin dem vermeintlichen Vetter Ricardo's ihre Empfindlichkeit und ihren Plan gesteht, den Prinzen (also ihn selbst) durch Schönheit und Liebenswürdigkeit zur Liebe zu bringen, ihn dann zu verschmähen und ihm — dem Vetter — die Hand zu reichen. Als Ricardo, in seiner Eigenschaft als Prinz, durch eine Botschaft der Herzogin herbeigerufen, mit Pomp im Palaste einzieht, stellt sich die Identität seiner Person mit derjenigen des vermeintlichen Secretärs und Veters heraus, und Estela reicht ihm als Ueberwundene die Hand.

Auch diese Handlung ist geistreich erdacht und gut durchgeführt, aber auch hier liegt der Fehler im Schlusse, denn das brutal siegesbewusste Auftreten Ricardo's in der letzten Scene contrastirt sehr unvorthellhaft mit dem zartfühligen Benehmen des Carlos am Schlusse des Moreto'schen „EL DESDEN CON EL DESDEN“.

„LOS MILAGROS DEL DESPRECIO.“ Don Pedro Giron liebt seit drei Jahren Doña Juana de la Cerda, eine Verächterin

des Männergeschlechts. Er verfällt aus Liebe in Trübsinn und stellt gerade schwermüthige Betrachtungen an, als sein früherer Page Hernando ihn besucht, welcher in Flandern als Soldat gedient hat und eben zurückgekehrt ist. Hernando erfährt bald den Grund der Melancholie seines ehemaligen Herrn und erbietet sich, ihm zu Doña Juana's Besitz zu verhelfen. Er setzt seinen Feldzugsplan ins Werk, indem er Leonor, der Zofe Doña Juana's, welche ihrer Herrin in Verachtung der Männer nacheifert, einredet, er sei im Kriege Weiberhasser geworden. Leonor fühlt sich beleidigt und wendet alle ihre Künste an, um ihm zu gefallen. Der Zufall begünstigt seine weitem Operationen. Zwei Anbeter Doña Juana's, Don Alonso und Don Juan, schicken ihre Diener mit Geschenken an dieselbe; sie werden abgewiesen, die Diener gerathen in Wortwechsel, Hernando entwendet während desselben unbemerkt die beiseite gestellten Geschenke und bringt sie zu Don Pedro. Die Lakaien der abgewiesenen Nebenbuhler wissen keinen andern Ausweg, die begangene Fahrlässigkeit bei ihren Herren zu entschuldigen, als ihnen aufzubinden, Doña Juana habe ihre Geschenke angenommen. Von ihrem eingebildeten Glück aufgeblasen, statten sie nacheinander Don Pedro Besuche ab, um sich an dessen Verzweiflung über seine Niederlage zu weiden. Die Reihe der Bestürzung ist aber an ihnen, als sie ihre Geschenke bei dem vermeintlich verschmähten Nebenbuhler erblicken und infolge dessen denken müssen, Doña Juana habe sie demselben gesandt. Ausser sich vor Wuth eilen sie in das Haus der Spröden und kündigen ihr an, sie habe ihre Zuneigung verscherzt. Nach dieser Verschmähung fällt diejenige Don Pedro's, welche Hernando verkündigt, auf fruchtbaren Boden. Der Schelm wendet gleichzeitig das Mittel Ricardo's in „LA HERMOSA FEA“ an, indem er einfließen lässt, Don Pedro habe sich verächtlich über Doña Juana's Schönheit geäußert. Ebenso stachelt er ihre Eifersucht, indem er beifügt, diese Geschmackswandlung sei auf die Liebe zu einer Andern zurückzuführen. Doña Juana fühlt sich so gekränkt, dass sie Don Pedro einen unhöflichen Brief schreibt. Als Hernando wieder bei ihr vorkommt, ihr verstohlenerweise Geschenke zeigt, die sein Herr an die angebliche neue Geliebte schickt und wovon eins in ihren eigenen Brief eingewickelt

ist, gibt ihr diese Geringschätzung den Rest. Sie bittet Hernando inständig, ihr die neue Geliebte seines Herrn zu zeigen, was dieser für die folgende Nacht verspricht. Auf dieser Streiferei trifft sie auf einen Oheim, welcher sie in Begleitung Don Pedro's nach Hause bringt, wo sie ihre Liebe gestehen muss und ihrem Besieger die Hand reicht.

Die Handlung ist interessant, aber die Ausführung ist zu sehr ins Komische gezogen; sie ist von viel gröberm Gewebe als Moreto's Meisterstück. Lope will seine Zuschauer zum Lachen, Moreto nur zu nachdenklichem Lächeln reizen.

Die Dramen, welche wahrscheinlich mittelbar dem „VALIENTE JUSTICIERO“ als Vorbild gedient haben, sind die folgenden.

„LA QUINTA DE FLORENCIA.“ Don Cesar, Günstling des Herzogs Alexander von Medicis, hat sich bei Florenz ein prachtvolles Landhaus gebaut. In dem anliegenden Parke befindet sich eine Venusstatue, von welcher Cesar derart entzückt ist, dass er das danebenstehende Adonisbild beneidet. Als er das Original dieser Venus in Laura, einer schönen Müllerstochter, zu entdecken glaubt, nimmt seine Leidenschaft greifbare Gestalt an. Er wendet alle Mittel der Bestechung und Schmeichelei an, um Laura zur Erhörung seiner Liebe zu bewegen, aber umsonst. Von Verzweiflung getrieben, greift er zu dem letzten Mittel, zur Gewalt, dringt mit einigen bewaffneten Freunden in die Mühle ein und raubt die Geliebte. Deren Vater nimmt seine Zuflucht zu dem Herzog; dieser kommt in aller Stille in die Mühle, ehrt den Müller mit seiner Gesellschaft bei Tisch, eilt dann in Cesar's Landhaus und überzeugt sich dort, dass des Müllers Klage auf Wahrheit beruht. Ausser sich vor Wuth über die Verachtung seiner Gesetze, befiehlt er, dass Cesar sammt seinen Helfershelfern hingerichtet werde, gibt sich aber schliesslich damit zufrieden, dass Cesar Laura die Hand reiche und die übrigen Missethäter in die Verbannung gehen. Ein charakteristischer Zug ist, dass Cesar — auf seinen Einwand, Laura sei ihm nicht ebenbürtig — vom Herzog die Antwort erhält, Laura's Vater sei adeliger als er, denn jener habe mit ihm, dem Herzog, an derselben Tafel gespeist, während er — Cesar — an seiner Tafel nur aufwarte.

Der Stoff ist klar und durchsichtig behandelt, aber nicht

vertieft. Die Sprache ist schön, die Melancholie Cesar's treffend geschildert. Die Charaktere des grossherzigen Alexander und der standhaften, von Liebe nicht berührten und deshalb in ihrem Widerstande gegen den mächtigen Edelmann um so bewundernswerthern Laura sind vortrefflich gezeichnet. Das Skelet der Handlung fand Lope in einer Bandello'schen Novelle (Theil II, Nov. XV), aber der schönste Gedanke des Stücks, die Anbetung der Venusstatue und die Auffindung von deren Urbild in der liebreizenden Müllerstochter, ist unsers Dichters ausschliessliches Eigenthum.

„LOS NOVIOS DE HORNACHUELOS.“ — Lope Melendez, genannt der „Wolf von Extremadura“, ein reicher und mit beinahe souveräner Gewalt über seine Vasallen herrschender Edelmann, hat sich derartige Willkürlichkeiten zu Schulden kommen lassen, dass dieselben zu Ohren des Königs Enrique III. gedrungen sind. Infolge dessen lässt Letzterer Lope durch einen Herold auffordern, sich bei Hofe zu verantworten. Der übermüthige Edelmann verachtet jedoch die königliche Weisung und beschimpft den Boten. Ergrimmt über diese Geringschätzung seiner Hoheit, bricht der König mit einigen wenigen Begleitern nach Extremadura auf, um den halsstarrigen Edelmann zu strafen. Er steigt in dem Hause Estrella's, einer schönen Edeldame, ab, welche von Lope geliebt wird, aber dessen Neigung nicht erwidert. Dagegen fasst sie eine heftige Leidenschaft zu ihrem Gaste, dem ritterlichen Könige. Dieser ahnt davon nichts und begibt sich zu Lope, dessen Trotz er durch seine persönliche Erscheinung derart bricht, dass er sich ohne Widerstand verhaften lässt. Der Process wird eingeleitet und dessen Auszug dem Könige überreicht. Estrella hat sich unterdessen durch ihre Leidenschaft hinreissen lassen, dem Monarchen ihre Liebe schriftlich zu gestehen, und dieser, welcher beide Papiere ungelesen in der Hand hält, gibt Lope statt des Processes den Brief Estrella's. Letztere überwindet nun ihre Scham so weit, dem Könige mündlich zu gestehen, dass sie ein Mächtiger bestricke, welcher ihr aber keine Gerechtigkeit widerfahren lasse. Der König bezieht diese Andeutung auf Lope, und da dieser sich reumüthig gezeigt hat, will er Gerechtigkeit und Gnade verbinden, indem er ihm befiehlt, Estrella die Hand zu reichen. Beide Brautleute zeigen offen ihre Abneigung, müssen sich aber dem könig-



lichen Machtspruche fügen. Kaum hat der Monarch den Rücken gekehrt, als Lope Estrella auf Grund des vertauschten Briefs vorwirft, sie sei des Königs Geliebte. Dies bringt Estrella so in Harnisch, dass sie mit einem Degen auf Lope eindringt. Der entstehende Tumult führt den König herbei, welcher den wahren Sachverhalt aufklärt und die Verlobung der Beiden wieder aufhebt. Ebenso trennt er kraft seiner königlichen Gewalt die Ehe zweier Landleute, Berrueco und Marina, welche wider ihren Willen von Estrella zur Heirath veranlasst worden sind.

Das Stück illustriert die Redensart „Los novios de Hornachuelos“ für widerspenstige Brautleute, und die Parodie der widerwillig sich verlobenden Bauern auf die widerwillige Verlobung Estrella's und Lope's ist ebenso originell als komisch, während der tiefernste Hintergrund diese Wirkung erhöht. Die Handlung ist lebhaft, die Sprache schön, die Charakterzeichnung kraftvoll. Leider scheinen aber die uns erhaltenen Manuscripte und Drucke etwas verstümmelt zu sein oder Lope vergass (oder war verhindert), die letzte Hand anzulegen.

„EL MEJOR ALCALDE EL REY.“ — Sancho, ein galicischer Landmann von guter Abkunft, in Diensten eines mit absoluter Willkür herrschenden Edelmanns, Don Tello de Neyra, liebt Elvira, die bildschöne Tochter Nuño's, eines kleinen Gutsbesitzers. Er hält um sie an, und der Vater willigt gern, aber unter der Bedingung ein, dass Sancho seinen Dienstherrn davon in Kenntniss setze. Sancho gehorcht, wenn auch widerwillig, und Don Tello, ein freigebiger Herr, schenkt ihm zwanzig Kühe und hundert Schafe als Hochzeitsgabe. Ausserdem verspricht er, in Gemeinschaft mit seiner Schwester Feliciana bei der Hochzeit Pathenstelle zu vertreten. Zum Unglück Sancho's macht aber bei dieser Gelegenheit die Braut einen solchen Eindruck auf den zügellosen Edelmann, dass er den Aufschub der Vermählung befiehlt, während der Nacht Elvira rauben und auf sein Schloss bringen lässt.

Zweiter Act. Sancho und Nuño, welche den Urheber des nächtlichen Ueberfalls richtig errathen, begeben sich nach dem Schlosse Don Tello's, legen ihm den Fall als einen neutralen vor, werden aber durch Elvira's plötzliches Erscheinen zur Wahrheit und Energie gedrängt. Auf Befehl Don Tello's

werden sie hierauf von dessen Dienern schimpflich weggejagt, und Sancho reitet nun auf Rath seines Schwiegervaters an den Hof von Leon, wo er König Alfonso seine Klage vorbringt. Dieser gibt ihm einen Brief an Don Tello, mit dem Befehle, Elvira auszuliefern. Der hochfahrende Edelmann versagt jedoch seinem König den Gehorsam und lässt Sancho abermals hinausjagen.

Dritter Act. Sancho kehrt nach Leon zurück, und der König ist über Don Tello's Widerspenstigkeit derart entrüstet, dass er beschliesst, sich selbst nach Galicien zu begeben, um Gerechtigkeit zu üben. In Begleitung von nur zwei Edelleuten kommt er in Nuño's Hause an, verhört dort einige Bauern, erhält aber den Hauptbeweis in Tello's Palast selbst, als Elvira mit aufgelöstem Haar in den Empfangssaal stürzt und ihm klagt, dass sie nach hartnäckigem Widerstande schliesslich durch Gewalt entehrt worden sei. Der König befiehlt nun, dass Tello Elvira die Hand reiche, ihr die Hälfte seines Vermögens vermache und dann enthauptet werde, worauf Sancho seine Stelle als Gatte einnehmen solle. Mit dem Zittern und Erstaunen Aller über die hohe Gerechtigkeit des Königs und der Bemerkung des Dichters, der Stoff sei aus dem vierten Theile der „*Crónica de España*“ (gewöhnlich „*Crónica general*“ genannt) entlehnt, schliesst das Drama.

Dieser Hinweis auf die „*Crónica general*“ veranlasst uns, einen Blick auf das Material zu werfen, welches Lope dort vorgefunden hat. Die Chronik erzählt, dass unter dem Kaiser Alfonso (VII.) ein Edelmann Namens Don Fernando in Galicien willkürlich gehaust und einem Landmanne sein Erbgut weggenommen habe. Der Landmann sei darauf nach Toledo gegangen und habe dem Kaiser sein Leid geklagt, worauf dieser dem Edelmann schriftlich befohlen habe, das unrechtmässige Gut herauszugeben. Der Edelmann habe den Gehorsam verweigert, worauf sich der Landmann abermals nach Toledo begeben, dem Kaiser dies gemeldet und Zeugnisse achtbarer Männer über das ihm geschehene Unrecht vorgelegt habe. Der Kaiser sei alsdann in Begleitung zweier Edelleute nach Galicien gekommen, habe nach Feststellung des Thatbestandes den ungehorsamen Edelmann aufhängen lassen und dem Landmanne sein Gut nebst den inzwischen aufgelaufenen Renten zurückgegeben. — Man sieht, dass Lope mit poetischem

Takt an Stelle des geraubten todten Landguts ein lebendes Weib gesetzt und überhaupt das Skelet der Erzählung mit blühendem Fleische umgeben hat.

Betrachten wir den Unterschied in den Katastrophen der drei soeben besprochenen Lope'schen Stücke, so fällt sofort auf, wie der Dichter mit feinem Gefühle überall das Richtige getroffen hat. In „LA QUINTA DE FLORENCIA“ sühnt Cesar seine Schuld, indem er der entehrten Laura die Hand reichen muss; den Tod hat er nicht verdient, denn er hat Laura keinem Gatten entrisen und sich keine Insubordination gegen seinen Fürsten zu Schulden kommen lassen. In „LOS NOVIOS DE HORNACHUELOS“ bleiben die Gewaltthätigkeiten des Lope Melendez ganz schattenhaft im Hintergrunde, scheinen also gelinderer Art gewesen zu sein, auch ist die Insubordination gegen seinen König nur ein allgemeines Verbrechen, welches keinen besondern Fall berührt; dieses wird durch die Todesangst, die Furcht vor einer widerwillig einzugehenden Ehe und dadurch gesühnt, dass ihm der König buchstäblich den Fuss auf den Nacken setzt. In „EL MEJOR ALCALDE EL REY“ muss dagegen die Todesstrafe vollstreckt werden, denn Don Tello raubt Elvira ihrem Gatten, entehrt sie durch Gewalt und lehnt sich dadurch gegen seinen Monarchen auf, der ihm gerade für den vorliegenden Fall den bestimmten Befehl gegeben hatte, Elvira ihrem Gatten auszuliefern. Dazu kommt, dass nur Tello's Tod Elvira zur Witwe machen und ihrem frühern Gatten in Ehren zurückgeben kann. —

„LAS HERMANAS BANDOLERAS“ ist ein höchst seltenes Stück und Vorbild von Matos' und Villaviciosa's „A LO QUE OBLIGA UN AGRAVIO Y LAS HERMANAS BANDOLERAS“. Sein Inhalt ist folgender.

Zwei Vettern, Don Lope Diaz und Don Alvar Perez, Offiziere in Kriegsdiensten Ferdinand's III. (des Heiligen), kommen in einer kleinen Stadt ins Quartier. Sie lernen dort Ines und Teresa, die zwei schönen Töchter des Obersten der Hermandad, Gutierrez Treviño, kennen, verführen dieselben unter dem Versprechen der Ehe und ziehen dann mit ihren Truppentheilen ab, ohne Absicht, ihr Wort zu halten. Der Vater der beiden Schönen, welcher durch seine Abwesenheit bei König Ferdinand in Geschäften der Hermandad Gelegenheit zu dem geschehenen Unglücke gegeben hat, kommt jetzt

nichtsahnend voller Freude zurück, da ihm der König versprochen hat, für eine standesgemässe Vermählung seiner beiden Töchter Sorge zu tragen. Diese aber befinden sich in einem derartigen Zustande von Scham und Zorn, dass sie aus dem väterlichen Hause fliehen.

Zweiter Act. Don Lope und Alvar Perez sind gerade mit Ablöhnung ihrer Soldaten beschäftigt, als zwei verschleierte Frauen erscheinen und sie um Gerechtigkeit, sowie um Herstellung ihrer verlorenen Ehre durch zwei der anwesenden Soldaten anflehen. Die beiden Vettern versprechen ihnen, die Schuldigen zur Einlösung ihres Ehrenworts zu zwingen, worauf sich die Verhüllten als Ines und Teresa entschleiern, aber von den leichtsinnigen Offizieren schimpflich weggejagt werden. Ausser sich vor Wuth, fassen sie den Entschluss, ins Gebirge zu gehen, alle Männer durch ihre Schönheit vom Wege abseits zu locken und sie alsdann in einen Abgrund zu stossen. Sie machen einen schauspielerischen Versuch dieser geplanten Anfälle, und Teresa ereifert sich dabei derart, dass sie beinahe ihre, den Mann vorstellende Schwester wirklich einen Abgrund hinabstösst. — Unterdessen hat der alte Gutierrez zu seinem grossen Kummer sein Haus leer gefunden und wird wahrhaft bestürzt, als König Ferdinand, seinem Versprechen gemäss, ihn besucht und nach seinen Töchtern verlangt, um sie mit zwei angesehenen Edelleuten zu vermählen. Der unglückliche Vater entschuldigt ihre Abwesenheit mit der Ausrede, sie seien auf Besuch bei einer kranken Tante.

Dritter Act. Während eines fürchterlichen Sturms verirrt sich König Ferdinand im Gebirge, sieht die Laterne, welche Ines zur Berückung der Wanderer aufstellt, klimmt auf die Höhe, wird gut aufgenommen (trotzdem die grausamere Teresa auch in ihm nur den Mann sieht), verspricht, den Beiden stets Beschützer zu sein und gibt ihnen als Unterpfand dieses Worts einen Diamantring. Unterdessen sucht Gutierrez mit einigen Quadrilleros seine Töchter im Gebirge, kommt durch einen Diener auf ihre Spur, nimmt sie gefangen (wobei Teresa eine Pistole auf ihn abdrücken will und nur von Ines daran verhindert wird) und will sie aus Gerechtigkeits- und Schamgefühl erschiessen lassen. Diese unnatürliche That wird jedoch durch König Ferdinand verhindert,



welcher kommt, um seine frühern Wirthinnen im Fluge zu besuchen. Er hört ihre Geschichte an, zwingt die beiden Verführer unter Androhung des Todes ihr Ehrenwort einzulösen, und hat damit gleichzeitig sein Versprechen erfüllt, die Töchter des alten Gutierrez standesgemäss zu vermählen.

Die Charaktere sind gut herausgebracht, besonders derjenige der grausamern Teresa, die Sprache ist schön, die Handlung interessant, wenn auch nicht sehr wahrscheinlich. Matos und Villaviciosa haben ihr Vorbild nur verschlechtert, denn statt der originell gedachten, mordlustigen Sirenen Lope's führen sie uns die beiden Schwestern in Männertracht in der genügend abgebrauchten Rolle von Häuptlingen einer Räuberbande vor.

Zwei schöne Dramen aus dem Sagenkreise Karl's des Grossen sind „EL MARQUÉS DE MANTUA“ und „LOS PALACIOS DE GALIANA“.

„EL MARQUÉS DE MANTUA.“ Der Infant Baldovinos hat während seiner Gefangenschaft in Sansueña die maurische Prinzessin Sevilla kennen gelernt und vermählt sich in Paris mit ihr, nachdem sie die Taufe empfangen hat. Der Dauphin Carloto, Sohn Karl's des Grossen, verliebt sich in die schöne Maurin und erbittet sich von seiner Muhme Doña Alda, der Hochzeitspathin, eine kurze Unterredung mit der Braut, versprechend, sich in den Grenzen der Vernunft zu halten. Wie alle Verliebten, hält er dieses Wort nicht, wird aber in seinen Zudringlichkeiten durch den hinzukommenden Bräutigam gestört. Dieser ist durch den lauten Wortwechsel und das verwirrte Aussehen Sevilla's einigermaassen betroffen, beruhigt sich aber scheinbar. Der feurige Carloto vertraut jetzt dem Verräther Galalon seine Leidenschaft an, und dieser, welcher früher von einem Verwandten Baldovinos' beschimpft worden ist, räth ihm, den lästigen Gatten aus der Welt zu schaffen.

Zweiter Act. Der Dauphin fordert Baldovinos auf, eine Reise mit ihm zu machen, und dieser muss einwilligen, wenn auch mit den schlimmsten Vorahnungen. In einem einsamen Walde verwirklichen sich diese, denn Carloto ermordet mit Hülfe Galalon's den unglücklichen Infanten, nachdem er ihm das Geschehene vorgehalten hat. Die Mörder entfliehen, und der Markgraf von Mantua, Oheim des Gefallenen, welcher sich auf der Spur eines Hirsches verirrt hat, kommt an die Un-

glücksstätte. Er findet seinen in Blut gebadeten Neffen, hört seine Leidensgeschichte und schwört, ihn zu rächen.

Dritter Act. Carloto wird von den Verwandten des Markgrafen — der, seinem Schwure gemäss, keine Stadt betreten darf, ehe er seinen Neffen gerächt hat — bei Kaiser Karl angeklagt, und die Infantin Sevilla verstärkt die Anklage mit ihren Thränen. Carloto wird eingekerkert und von einem aus Paladinen bestehenden Gerichtshofe zum Tode verurtheilt. Roland will ihm mit den Waffen zu Hülfe eilen, wird aber verbannt. Die Erzählung der Hinrichtung Carloto's und Substitution seines Bruders Rudolf zum Thronerben schliesst das Stück.

Es ist dies eine ergreifende Tragödie, besonders ist die Sterbescene Baldovinos' mit ihren Anklängen an die benutzten wundervollen alten Balladen hochpoetisch. Wie psychologisch wahr und packend ist auch folgende Stelle gedacht, in welcher Carloto seiner Muhme Doña Alda seine Leidenschaft für die Infantin Sevilla erklärt:

Carloto. *¡ Por Sevilla estoy loco !*

Alda. *¿ Qué ?*

Carloto. *¡ Estoy loco,*  
*Por Sevilla estoy muerto !*

Alda. *¿ Qué ?*

Carloto. *¡ Estoy muerto,*  
*Por Sevilla estoy ciego !*

Alda. *¿ Qué ?*

Carloto. *¡ Estoy ciego,*  
*Ciego estoy, mi Doñ' Alda, estoy sin vista,*  
*Muerto estoy, mi Doñ' Alda, muerto y vivo,*  
*Ya no soy cuerdo, amor me vuelve loco !*

Wie pathetisch ist das dreimalige „¿Qué?“ Doña Alda's, welche ihrem Gehör nicht traut, ebenso die hartnäckige Wiederholung der gleichbedeutenden Worte des Carloto, wie im Wahnsinn gesprochen! — Die Charakterschilderung lässt überhaupt nichts zu wünschen übrig, nur fehlt öfters etwas Vertiefung der Leidenschaft, um das Drama zu einem Meisterstück zu stempeln.

„LOS PALACIOS DE GALIANA.“ — Der Stoff dieses Schauspiels findet sich in der wunderbar poetischen, alten „Crónica general“, aber Lope hat denselben mit einer übermässigen Verschwendung von Phantasie behandelt, sodass das Stück

den Eindruck eines romantischen, farbenglühenden Traums hinterlässt. Die wichtige Figur der Armelina, wie sie hier erscheint, ist Lope's Schöpfung, wenn er dieselbe nicht etwa in einem alten Ritterbuche vorgefunden hat.

Karl der Grosse, welcher sich mit seinem Vater Pipin überworfen hat, zieht nach Spanien, um bei dem maurischen Könige von Saragossa Kriegsdienste zu nehmen. Auf dem Wege nach dieser Hauptstadt hat er Gelegenheit, ein Bildniss der Prinzessin Galiana von Toledo zu sehen, welches ihn derart entzückt, dass er seinen Weg dorthin, statt nach Saragossa lenkt. Galiana, welche mittels Astrologie weiss, dass ein mächtiger Franke ihr Gemahl werden solle, verliebt sich in Karl und stellt auch bald seine Identität fest, da sie sein Bildniss gesehen hat. Galiana's Vater, König Galafré, gewinnt ebenfalls den schmucken Franken lieb, obgleich er ihn nur unter dem angenommenen Namen Rugero kennt. Als er einen Krieg mit dem von Galiana abgewiesenen Sohne des Königs von Saragossa in Aussicht hat, verspricht er sogar Karl, ihm für seine Beihülfe die Infantin zur Gemahlin zu geben. Nun greifen aber die Ränke Armelina's ein. Diese, eine Tochter des mächtigen Herzogs Astolfo, ist Karl in Pagentracht gefolgt, da ihr derselbe die Ehe versprochen hatte. Karl hat sie — wie der macedonische Alexander die Campaspe dem Apelles — ihrem glühenden Anbeter, dem Grafen Arnaldo abgetreten, womit aber Armelina — ungleich Campaspe — durchaus nicht einverstanden ist. Sie spinnt demnach verschiedene Ränke, welche darin gipfeln, dass sie dem Könige sagt, Karl wolle Galiana und Celima — die Favorite Galafré's — nach Frankreich entführen. Die beiden Liebenden werden eingekerkert, Galiana in dem Maurenschlosse, dessen Trümmer noch heute den Namen „Los palacios de Galiana“ führen. Unterdessen ist König Pipin gestorben. Zwei Edelleute in Verkleidung überbringen Karl diese Nachricht und verhelfen ihm zur Flucht. Galiana wird durch den Grafen Arnaldo befreit und ebenfalls nach Paris gebracht, aber dort wartet ihrer ein letzter Schrecken, denn Karl, welcher Armelina auf dem Wege gefunden und nach Paris mitgenommen hat, fühlt sich auf dem neuen Throne noch so wenig sicher, dass er in Erwartung Arnaldo's vorgibt, sich mit Armelina vermählen zu wollen, um ihren mächtigen Vater Astolfo nicht zu

beleidigen. Bei einem Turniere treffen sich alle Betheiligten, einschliesslich der als Ritter verkleideten Damen, erkennen sich bei Abnahme der Helme, und alles löst sich in Freundschaft auf.

Der Reichthum der Handlung lässt sich nicht in ausführlicher Analyse geben, ohne den Leser zu verwirren, deshalb möge obiger kurze Auszug genügen.

„LOS TELLOS DE MENESES“, erster Theil. — Der König von Leon will seine Tochter Elvira aus Staatsrücksichten mit dem Maurenkönig von Valencia vermählen. Elvira aber ist entschlossen, keinem Ungläubigen die Hand zu reichen, und entflieht deshalb in Begleitung Don Nuño's, eines ihr ergebenen Edelmanns. Mitten im Gebirge verlässt sie dieser, da ihn ihre Schönheit derart bestrickt, dass er der Versuchung durch die Flucht aus dem Wege gehen will. Seiner unritterlichen That folgt die Strafe auf dem Fusse, denn er wird in einem Gebüsche, in welches er sich versteckt hatte, von dem auf der Jagd befindlichen jungen Tello de Meneses aus Versehen erschossen. Tello ist der Sohn des altadeligen, ungemein reichen Landedelmanns gleichen Namens, hat aber im Gegensatz zu seinem einfachen Vater den Ehrgeiz, im Dienste des Königs Ruhm und Ehre zu erwerben. Elvira trifft unterdessen auf Landleute, fragt dieselben, wo sie dauernde Unterkunft finden könne, und hört, dass sich in der Umgegend nur zwei Dienstherrschaften befänden, die Aibars und die Meneses. Von letztern wird ihr abgerathen, da der junge Tello ein gefährlicher Herr für hübsche Mädchen sei. Sie nimmt deshalb Dienste bei den Aibars, muss sich aber verschiedener Umstände halber bald dazu bequemen, deren Haus mit demjenigen der Meneses zu vertauschen. Laura, Tello's Muhme und Verlobte, bewirkt ihre Aufnahme, findet aber bald Grund, diese Verwendung zu bereuen, denn Tello verliebt sich heftig in die vermeintliche Dienerin. Unterdessen hat der König von Valencia dem Könige von Leon wegen Elvira's den Krieg erklärt, und letzterer bittet den alten Tello um ein Darlehn von 20000 Dukaten. Der edle Greis schickt durch seinen Sohn die doppelte Summe nach der Hauptstadt, wird deshalb von dem Könige hochgeehrt und erhält gleichzeitig das Versprechen seines Herrschers, ihn baldigst zu besuchen. Der junge Tello, als Vertreter seines Vaters, ist zum Alcaiden von Leon



ernannt worden und kommt ganz entzückt vom Hofe zurück. Bei seiner ersten Wiederbegegnung mit Elvira offenbart er aber seine, durch die kurze Abwesenheit aufs höchste gesteigerte Liebe derart, dass Laura davon Kenntniss erhält. Diese jagt nach Abgang Tello's in der ersten Wuth Elvira sofort aus dem Hause. Kaum hat Tello dies erfahren, als er ein Pferd satteln lässt, der Geliebten nachsprengt, sie einholt und zurückbringt. Inzwischen wird dem alten Tello angekündigt, dass der König auf dem Wege zu ihm sei; er lässt deshalb eine grosse Tafel herrichten, in deren Mitte ein Eiertörtchen, von Elvira's Hand gebacken, prangt. Der König geniesst davon, fühlt etwas Hartes zwischen den Zähnen und findet einen kostbaren Ring, welchen er einst seiner Tochter Elvira zum Geschenk gemacht und welchen dieselbe absichtlich in das Törtchen gebacken hatte. Der König will wissen, woher der Ring komme, Elvira wird gerufen und sinkt ihrem Vater in die Arme. Glückliche über das Wiedersehen, verspricht ihr der Monarch, er wolle sie jetzt nur nach ihrem eigenen Willen und Geschmack vermählen. Hierauf reicht Elvira dem jungen Tello die Hand, dessen feurige Liebe ihr Herz gewonnen hat.

Die Handlung des Dramas ist einheitlich und interessant, die Sprache an vielen Stellen bezaubernd schön, die Charakterzeichnung unübertrefflich. Der alte Tello, welcher sparsam bis zum Uebermaass ist, wo es Verwaltung seines Vermögens gilt, aber freigebig im höchsten Grade, wo Kirche, König oder Freunde in Betracht kommen; welcher einen Knecht fortjagen will, weil er einen Schweinsfuss auf die Seite gebracht hat, aber im gleichen Augenblick 3000 Dukaten für den Bau einer Kirche schenkt; welcher einen Hirten mit den härtesten Vorwürfen und sogar thätlichen Mishandlungen wegen einer angeblich vom Wolfe geraubten Ziege empfängt und gleichzeitig einem andern, welcher durch Bürgschaftsleistung in Noth gerathen ist, tausend Schafe schenkt; welcher trotz seiner Erwerbsucht und seiner vielen Geschäfte noch die reinste Freude am Landleben hat: dieser Tello ist das echte Bild eines alten Landedelmanns. Auch der junge Tello, dessen ritterliche Neigungen so scharf mit dem Naturell seines Vaters contrastiren, sowie Elvira, deren weibliche Natur durch das Schwanken zwischen Entschlossenheit und Furcht, zwischen königlichem

Stolze und nichtstandesgemässer Liebe so treffend geschildert wird, sind Figuren, wie sie selten in gleicher Vollkommenheit einem Dichter gelingen.

Wer den Unterschied zwischen den mehr oder weniger glücklichen Momenten Lope's drastisch vor Augen sehen will, lese nach den „TELLOS DE MENESES“ des Dichters ähnliches Drama „EL LABRADOR VENTUROSO“. Letzteres Stück behandelt dieselbe legendenhafte Episode aus der spanischen Geschichte, und die Handlung steht an Interesse derjenigen der „TELLOS“ nicht nach. Hier aber hört die Aehnlichkeit ganz auf. An Stelle der scharf umrissenen Charaktere der „TELLOS“ treten schattenhafte Figuren, und statt der farben glühenden Diction der „TELLOS“ haben wir farblose Verse, deren jeder Dichter dritten Ranges fähig gewesen wäre.

Ein zweiter Theil der „TELLOS DE MENESES“ wird ebenfalls Lope zugeschrieben, aber unserer Ansicht nach mit Unrecht. Das Stück ist nicht ohne Verdienst, und der entschlossene Charakter des achtjährigen Garci Tello, Söhnchen Tello's und Elvira's, ist — wenn auch etwas übertrieben — doch durchaus originell. Dagegen ist die Figur des alten Tello ein schwächlicher Abklatsch aus dem Drama Lope's, eine Wiederholung, welche sich Lope auf solche Art gewiss nicht hätte zu Schulden kommen lassen. Die Sprache zeugt ebenfalls entschieden gegen Lope's Autorschaft; sie trägt die Spuren späterer Abfassung, und Sprachwendungen wie:

*¿Qué importan las fantasías  
de sus locos pensamientos?*

und:

*Disimulé con prudencial cordura*

sind Lope ganz fremd. Andere Nebenbeweise sind z. B. die Erwähnung des Königs Abenaya von Córdoba statt Tarfe von Valencia und die einfache Ueberschrift des unzweifelhaft Lope'schen Dramas „LOS TELLOS DE MENESES“, während die Stücke später als erster und zweiter Theil mit dem der spätern Mode gemäss verwässerten Titel „VALOR, LEALTAD Y VENTURA DE LOS TELLOS DE MENESES“ gedruckt wurden.

Der Inhalt des zweiten Theils, welcher zehn Jahre nach dem ersten spielt, lässt sich folgendermaassen in Kürze zusammenfassen. Nach dem Tode des alten Königs von Leon

besteigt dessen Sohn Alfonso, Bruder Elvira's, den Thron. Da er kinderlos ist, schenkt er seinem Günstling Don Arias Glauben, welcher ihm einredet, die Tellos, deren Kinder die nächsten Thronansprüche haben, strebten schon jetzt nach der Krone. Alfonso schickt deshalb in hinterlistiger Absicht seinen Schwager mit nur tausend Mann gegen zehntausend Mauren ins Feld. Da aber Tello mit Beihülfe zweier Heiligen einen glänzenden Sieg über die Ungläubigen davonträgt, sieht der König diesen Erfolg als Gottesurtheil an und versöhnt sich mit seinen Verwandten.

Gespensische Stoffe behandeln die Dramen „DON JUAN DE CASTRO“, I. und II. Theil, „DINEROS SON CALIDAD“ und „EL MARQUÉS DE LAS NAVAS“.

Das Material zu „DON JUAN DE CASTRO“ (dessen zweiter Theil auch unter dem Titel „LAS AVENTURAS DE DON JUAN DE ALARCOS“ im 25. Band der Comödien Lope's abgedruckt ist) fand der Dichter in dem Ritterbuche „*Oliveros de Castilla y Artus de Algarbe*“, dessen erste Ausgabe 1499 erschien. — Don Juan de Castro, Stiefsohn der Fürstin von Galicien, wird von derselben auf unerlaubte Weise geliebt und flüchtet deshalb nach England. Sein Schiff scheitert an der englischen Küste; er wird unversehrt, der Kapitän Tibaldo dagegen in sterbendem Zustande ans Ufer geworfen. Letzterer vertraut ihm an, dass er dem Tode mit Unruhe entgegenehe, nicht wegen begangener Sünden, sondern wegen einer Schuld von zweitausend Dukaten. Don Juan erleichtert das Gewissen des Sterbenden durch das Versprechen, diese Schuld für ihn zu tilgen, und thut dies auch wirklich, obgleich er seine ganze Habe dafür opfern muss. Er ist nahe daran, die gute That zu bereuen, denn er vernimmt auf dem Wege nach London, dass die Prinzessin Clarinda demjenigen zur Gemahlin versprochen sei, der in den abzuhaltenden Turnieren den Sieg davontrage, vorausgesetzt, dass er von fürstlichem Geblüte sei. Seine Armuth erlaubt ihm nicht, sich Pferde, Waffen und Diener für diese Festlichkeiten zu beschaffen, und so kehrt er eines Abends schwermüthig in einer Eremitage ein. In der Nacht erscheint ihm der Geist des verstorbenen Kapitäns Tibaldo und verspricht ihm alles Nöthige, unter der Bedingung, dass er ihm seinerzeit die Hälfte aller seiner Errungenschaften abgebe. Dies bewilligt Don Juan, sieht am nächsten Morgen

eine Schar Diener mit Pferden und Waffen erscheinen, besiegt in den Turnieren alle seine Nebenbuhler und wird Clarinda's Gemahl. Einer seiner frühern Mitbewerber, der König von Irland, macht ihm indessen einen Strich durch die Rechnung, denn er nimmt ihn durch Verrath gefangen und führt ihn mit sich nach Irland. Aber auch hier schafft der Todte Rath: Don Juan's Stiefbruder und Doppelgänger Rugero de Moncada kommt nach London und nimmt des Gefangenen Stelle ein; die bedenkliche Lage, in welche er Clarinda gegenüber geräth, umgeht er durch Vorschützung eines Gelübdes. Es wird alsdann ein Kriegszug gegen Irland unternommen, Don Juan befreit und nach verschiedenen Zwischenfällen aufs neue mit seiner Clarinda vereinigt. Jetzt kommt der barbarischste und bedenklichste Theil der Comödien, eine Art Nachspiel, welches wenige Dichter gewagt hätten, auf die Bühne zu bringen. Nachdem Don Juan und Clarinda mehrere Jahre in Frieden zusammen gelebt haben und ihre Ehe mit zwei Kindern gesegnet worden ist, wird Rugero von einer Art Pest befallen. Alle Versuche zur Hebung des Uebels bleiben erfolglos, bis Don Juan dreimal im Traume verkündigt wird, Rugero könne nur durch das Blut seiner (Don Juan's) Kinder geheilt werden. Don Juan stellt seine Bruderpflicht der Aelternliebe voran, tötet seine Kinder und gibt Rugero deren Blut zu trinken. Dieser genest plötzlich. Die Kinder leben zwar durch ein Wunder weiter, aber der König von England verbannt seinen Schwiegersohn mit Recht wegen dieser unnatürlichen That. Dieses Edict wird bald zurückgenommen, aber Don Juan hat bei Tag und bei Nacht keine Ruhe, ohne dass er einen Grund für den qualvollen Zustand finden kann. Da erscheint ihm der Todte und verkündet ihm, er könne die Ruhe nur wiedererlangen, wenn er sein Versprechen halte, alles Erworbene mit ihm zu theilen, also auch Clarinda. Don Juan zieht das Schwert, um seine Gemahlin zu zerstückern, als ihm der Todte in den Arm fällt und erklärt, er habe seine rückhaltlose Vertragstreue nur auf die Probe stellen wollen.

Jeder Commentar über eine solche Barbarei ist überflüssig, man glaubt sich zu Juan de la Cueva zurückversetzt. Der Stoff ist später von einem Dichtertriumvirat in dem Stücke „EL MEJOR AMIGO EL MUERTO“ mit entschieden richtigern Takte benutzt worden.



„DINEROS SON CALIDAD“ ist nicht allein mehrfach sklavisch nachgeahmt worden („LA RAZON HACE DICHOSOS“ und „MERECEER DE LA FORTUNA ENSALZAMIENTOS DICHOSOS“), sondern ist auch aus dem Grunde merkwürdig, dass die darin vorkommende Bildsäulenerscheinung wohl Tellez den Gedanken zu der Erscheinung des Comthur in „EL BURLADOR DE SEVILLA“ nahe gelegt hat. Der Inhalt ist, kurz gefasst, folgender. Die drei Söhne eines durch Darlehne an den verstorbenen König von Neapel verarmten Edelmanns wollen ihren Ahnenadel durch Erwerb eines Vermögens wieder zu Ehren bringen. Rufino wählt zur Erreichung dieses Zweckes die Waffen, Luciano das Studium, während der Jüngste, Otavio, einfach auf die Geldsuche ausgeht. Rufino glückt es, der Usurpatorin des Throns, Julia Laurencia, einen grossen Dienst zu erweisen, indem er die rechtmässige Thronfolgerin Camila mit bewaffneter Hand raubt und sie ihrer Gegnerin überliefert. Statt ihn zu belohnen, verbannt ihn aber Julia aus Neapel, als sie hört, wer er ist. — Luciano hat in Paris mit solchem Erfolge studirt, dass ihn der König von Frankreich, welchen Julia um einen gelehrten Oberrichter angeht, nach Neapel sendet. Als jedoch Julia von seiner Abkunft hört, lässt sie ihn das Schicksal Rufino's theilen. — Otavio, welcher auf seinem Abenteurerzuge Camila gesehen und sich in sie verliebt hat, kommt eines Abends an ein verfallenes Schloss, in welchem sich das Marmorbild des verstorbenen Königs befindet. Voll Wuth über denselben, als unschuldigen Anlass zu dem Unglücke seines Vaters, versetzt er dessen Bildsäule Säbelhiebe. Die Nacht ist unterdessen hereingebrochen und mit ihr die Geisterstunde. Der steinerne König steigt von seinem Sockel herab und fordert Otavio auf, sich mit ihm im Kampfe zu messen, da er ihn beleidigt habe. Otavio verliert den Muth nicht, zieht das Schwert, aber seine Hiebe zerschneiden nur den Wind. Er beginnt, dem Geiste gegenüber seine Ohnmacht zu fühlen, als ihm dieser verkündigt, er habe seinen Muth nur prüfen wollen. Gleichzeitig führt er ihn an eine Stelle, wo zwei Millionen vergraben liegen, die der König Otavio's Vater schuldet. Mit dem gefundenen Gelde wirbt der vom Glück begünstigte Jüngling Truppen für Camila und vermählt sich mit ihr, nachdem er Julia entthront hat.

Das Stück hat eine höchst interessante Fabel, wenn auch

die Führung derselben zu wünschen übrig lässt; Charaktere und Sprache sind vortrefflich. Man hat Zweifel geäussert, ob die Comödie von Lope sei, da verschiedene Stellen nicht in des Dichters Stil geschrieben scheinen. Da aber Construction und Ideengang für Lope's Autorschaft sprechen, so darf man annehmen, dass beregte Stellen von einem Uebersetzer herrühren.

„EL MARQUÉS DE LAS NAVAS.“ Dieses Schauspiel scheint auf eine alte Familientradition gegründet zu sein. Der Marquis de las Navas tödtet einen gewissen Leonardo bei einem nächtlichen Strassenhandel. Dieser Leonardo hat Schulden sowie eine Geliebte hinterlassen, welcher er die Ehe versprochen hat. Er erscheint deshalb dem Marquis, ihn bittend, für diese Geliebte und für Regelung seiner Schulden Sorge zu tragen, damit seine Seele aus dem Fegfeuer erlöst werde. Nach zweimaliger Mahnung des Todten kommt der Marquis dessen Wünschen nach. — Das Stück entbehrt der Einheit, denn in den beiden ersten Acten ist der Marquis Nebenfigur, im dritten Hauptperson. Das Ganze macht den Eindruck, als ob der damalige Träger des Titels Lope beauftragt hätte, diese alte Tradition seines Geschlechts zu dramatisiren.

Einen grossen Platz nehmen in Lope's Werken, wie in denjenigen vieler seiner Zeitgenossen, die Stücke ein, welche die Verfolgung einer edeln Dame mit Liebesanträgen durch einen Fürsten oder einen mächtigen Edelmann behandeln. Eine kurze Besprechung verdienen die folgenden.

„LA CORONA MEREcida.“ Dieses Drama stellt uns dar, wie König Alfons von Castilien sich in eine schöne Dame, Doña Sol, verliebt und in seiner Verblendung so weit geht, dass er ihren Gemahl als Verräther gefangen setzt und mit dessen Hinrichtung droht, falls sie seine Liebe nicht erhöhe. Doña Sol ladet den König auf den Abend in ihr Haus ein, verbrennt sich den ganzen Körper mittels einer Fackel und zeigt ihrem Verfolger die blutenden Wunden, welche seine Leidenschaft abkühlen. — Das Mittel ist zu stark, um dramatisch zu wirken, auch ist physischer Ekel als dramatischer Hebel durchaus verwerflich. Das Drama ist übrigens auf einen wirklichen Vorfall zwischen König Pedro dem Grausamen von Castilien und Doña María Coronel gegründet; schon Juan de Mena in seinem berühmten Gedichte „Las

*trescientas*“ erwähnt ihn andeutungsweise, und Ortiz de Zúñiga in seinen „*Anales de Sevilla*“ (Madrid 1795, Band II, Fol. 147) erzählt den Hergang ausführlicher.

„LA NIÑA DE PLATA.“ — Dorotea, eine ebenso geistreiche als schöne Dame von Sevilla, mit dem Beinamen „la niña de plata“, zieht die Aufmerksamkeit des Infanten Don Enrique auf sich. Als alle seine Versuche, ihre Tugend zu erschüttern, fruchtlos bleiben, besticht er eine Tante der Geliebten, ihm den Schlüssel des Hauses anzuvertrauen. Er benutzt denselben, um nächtlicherweile in Dorotea's Gemach einzudringen, findet aber derartigen Widerstand und wird durch ihre Thränen und die Drohung mit Selbstmord derart gerührt, dass er seine Leidenschaft bezwingt und der standhaften Schönen zur Vermählung mit ihrem Geliebten verhilft. — Alle dramatische Kunst kann den schändlichen Stoff, die versuchte Vergewaltigung eines edeln Mädchens durch einen Mächtigen, nicht beschönigen, selbst wenn es, wie hier, nur bei dem Versuche bleibt. — Zu erwähnen ist, dass die gangbare Einzelausgabe dieses Stücks eine spätere Uebersetzung des im IX. Bande der Lope'schen Comödien abgedruckten Originals ist.

„LA PORFÍA HASTA EL TEMOR.“ Hier stellt der Infant Don Fernando Laura, der Schwester Don Lope de Cardona's, und Letzterer der Verlobten Don Juan de Acevedo's, Doña Leonor, nach. Der zügellose Infant nimmt so thatkräftig Partei für den Bruder seiner Angebeteten, dass er sich in dessen Begleitung in das Haus Doña Leonor's begibt und diese mit ihm in ein Zimmer einschliesst. Leonor weiss jedoch Don Lope durch Darlegung ihrer Liebe zu Don Juan zu entwaffnen. Der Infant, welcher infolge dessen durch das rasche Zurückkehren Don Lope's bei einer Unterhaltung mit Laura gestört worden ist, geräth derart ausser sich, dass er abermals in Leonor's Haus eindringt und den dort verborgenen Don Juan eigenhändig niederstossen will. Hier wird aber seiner Hartnäckigkeit durch die Furcht eine Grenze gesetzt, denn der Geist eines von ihm ermordeten Caballeros erscheint ihm und bringt ihn zur Vernunft zurück.

„LA LLAVE DE LA HONRA.“ In diesem Drama versucht Roberto, der allmächtige Günstling eines Königs von Neapel, die Eroberung Elena's, der tugendhaften Gemahlin eines Edel-

manns. Als alle seine Ränke scheitern, gebraucht er das Mittel des Königs Alfons in „LA CORONA MERECIDA“. Er lässt den Gemahl Elena's verhaften, mittels falscher Zeugen zum Tode verurtheilen und versucht dann, den Widerstand der tugendhaften Frau zu brechen, indem er ihr für eine Gunstbezeigung die Begnadigung ihres Gatten in Aussicht stellt. Elena lässt sich aber nicht verleiten, sondern wendet sich an den ihrem Gemahl wohlwollenden Herzog von Mailand und durch diesen an den König, welcher die Wahrheit herausfindet. Roberto entgeht der Todesstrafe nur auf Bitten der Gekränkten.

„LA BATALLA DEL HONOR.“ Der junge, noch unvermählte König von Frankreich hat eine heftige Leidenschaft zu einer nahen Verwandten, Gemahlin des Admirals seines Reiches, gefasst. Er versucht ihre Eroberung vergeblich durch persönliche Aufmerksamkeiten, durch Bestechung ihrer Dienerschaft, durch Einführung eigener Creaturen in ihr Haus, durch Ueerraschung im Garten, sogar durch Einbrechen einer Mauer des Nachbarhauses nach ihren Gemächern zu. Alles dies wird durch Blanca's Tugend und des Admirals Wachsamkeit vereitelt. Auf den Wunsch ihres Gatten kleidet sich nun Blanca auf klösterlich einfache Weise, um die Augen der Lüsterheit weniger auf sich zu ziehen. Der König, welcher alle Ränke vergeblich erschöpft hat, klammert sich an diesen Umstand, um Gewalt zu brauchen, indem er behauptet, Blanca werde von ihrem Gatten schlecht behandelt und müsse deshalb von ihm getrennt werden. Diese Willkür bringt den Admiral von Sinnen, und er verfällt in einen so bedauernswerthen Zustand, dass der König sein Unrecht einsieht und sich die Hand der Hausgenossin Blanca's, Schwester des Admirals, erbittet, um jeden Verdacht wegen Geschehenem und Zukünftigem zu entkräften. Der Admiral ist glücklich, dass er glauben darf, des Königs frühere Umtriebe und Besuche in seinem Hause haben nicht Blanca, sondern seiner Schwester gegolten, und erlangt dadurch den Verstand wieder. Dieser Umstand, eine zeitweilige Geistesstörung durch Misgeschick und Genesung durch Freude, kehrt in Lope's Stücken oft wieder, wahrscheinlich öfter als in der prosaischen Wirklichkeit.

Nie ist ein Titel richtiger gewählt worden als der obige, „die Schlacht der Ehre“. Durch das ganze Stück läuft in



unendlichen Variationen der Vergleich einer Feldschlacht mit dem Kampf der Ehre, welchen der Admiral gegen den König führt. Es gibt wenige Dramen — vielleicht nur Calderon's „EL MAYOR MÓNSTRUO LOS CELOS“, — welche mit solcher Gewalt die nagenden Gefühle der Eifersucht schildern und zwar derjenigen Eifersucht, welche der Treue des angegriffenen Theils bewusst ist, aber weiss, dass von mächtiger, unangreifbarer Seite alle List und Gewalt angewandt wird, um diese Treue zu Fall zu bringen. Das Gefühl der loyalen Ohnmacht des Admirals gegenüber seinem König ist ergreifend, und wenn der Stoff an sich nicht so ästhetisch unangenehm wäre, müsste man das Stück als psychologische Dichtung sehr hoch stellen. Dass es ein beliebtes war, geht aus den vielen alten Drucken hervor, welche davon veranstaltet wurden; bei mehreren derselben ist fälschlich Fernando de Zárate als Verfasser angegeben.

Eine sehr matte Variation des Themas ist die seltene Comödie „LA HONRA POR LA MUJER“. Während in den andern Stücken die schliessliche Selbstüberwindung des mächtigen Lüstlings als ein Act der Gnade für den gekränkten Unterthan hingestellt wird, bethätigt hier der schuldige König seine Reue in abstossend demüthiger Weise, ein Extrem, welches ebenso unangenehm wirkt, als das entgegengesetzte.

Ehe wir zu dem vortrefflichsten aller dieser Stücke „SI NO VIERAN LAS MUJERES“ übergehen, muss ein Drama ähnlichen Inhalts besprochen werden, um zu zeigen, wie gut es Lope verstand, seine eigenen Stoffe zu verbessern. Diese Vorstudie zu „SI NO VIERAN LAS MUJERES“ ist:

„LA MAYOR VICTORIA.“ Bei dem Einzuge des deutschen Kaisers Otto in Florenz hat Pompeyo, ein Edelmann, seine drei schönen Töchter, Elena, Flora und Casandra, auf ein Landgut gebracht, da er die Deutschen fürchtet. Er hat indessen ohne die weibliche Neugierde gerechnet, denn während er in Florenz abwesend ist, begeben sich seine Töchter in der Verkleidung von Landmädchen ebenfalls in die Stadt, um die Herrlichkeiten zu sehen, die ihnen von allen Seiten so verlockend geschildert werden. Da der Palast an diesem Tage für jedermann offen steht, dringen auch sie herein, und Casandra erregt durch ihre Schönheit und Schlagfertigkeit die höchste Bewunderung des Kaisers, der sie erst hinter einem Thür-

vorhang beobachtet und sich dann mit ihr unterhält. Diese Bewunderung geht so weit, dass er sich sterblich in sie verliebt und, um sie zu sehen, ihrem Vater Pompeyo mehrere Ehrenbezeugungen erweist. Casandra's Geliebter, Otavio, betrachtet die plötzliche Gunst des Kaisers natürlich mit argwöhnischen Augen.

Zweiter Act. Der Kaiser schickt seinen Günstling, den Marquis Alberto, zu Casandra, um sie zur Erhörung seiner Liebe zu bewegen. Dieser richtet aber nichts aus, als dass er den versteckt zuhörenden Otavio in die grösste Aufregung versetzt. Otto ist sehr aufgebracht, und als Pompeyo mit seinen Töchtern in den Palast kommt, empfängt er sie in vollem Kaiserornat auf dem Throne, um Casandra zu imponiren. Diese aber lässt sich weder durch den majestätischen Anblick, noch durch die eindringlichsten Werbungen Otto's zur Preisgebung ihrer Ehre bewegen, und letzterer sieht kaum noch eine Hoffnung, von seiner Liebeskrankheit zu genesen.

Dritter Act. Der Kaiser kommt schliesslich auf den ungeheuerlichen Gedanken, Pompeyo zum Kuppler seiner Tochter zu machen. Der ehrenhafte Greis steht von dieser Zumuthung wie vom Donner gerührt, verspricht aber, mit Casandra darüber zu reden. Als er vor seinem Landhause anlangt, überfällt ihn ein gewisser Livio, dem er einst Casandra's Hand abgeschlagen hat, aber Otavio befindet sich zufällig in der Nähe und rettet ihm das Leben. Unterdessen ist die Nacht hereingebrochen; der Kaiser kommt in den Garten, in welchen Pompeyo auch Casandra ruft. Nachdem er ihr das Begehren des Kaisers vorgestellt, will er sie, wie Appius seine Virginia, tödten, aber Otto tritt hervor und verhindert diese Römerthat. Auf die Rufe des Kaisers erscheint dessen Gefolge, sowie Otavio. Otto bringt es immer noch nicht über sich, seine Hoffnung ganz fahren zu lassen, und kommt auf den Gedanken, ein Gatte Casandra's möge sich vielleicht zugänglicher erweisen als der strenge Vater. Er schlägt deshalb Pompeyo vor, Casandra zu vermählen, aber auch dieses Auskunftsmittel misglückt ihm, denn der anwesende Otavio bietet sich als Gemahl an, „wenn er auch das Leben darüber verlieren müsse“. Dies scheint dem Kaiser richtigerweise nicht auf Duldung fremder Liebe zu deuten,

aber gerade diese Charakterfestigkeit rührt und beschämt ihn derart, dass er sich selbst überwindet („la mayor victoria“) und Otavio mit der Hand Casandra's und dem Herzogthume Ferrara beschenkt.

Vergleichen wir dagegen den Inhalt von „SI NO VIERAN LAS MUJERES“. Federico, ein Kammerherr des den Damen sehr geneigten Kaisers Otto, liebt Isabela, die Tochter des auf seine Besitzungen verbannten Herzogs Otavio. Er ist so eifersüchtiger Natur, dass er seine Geliebte bittet, sich unter keinen Umständen vor dem weichherzigen Kaiser, welcher in der Umgegend jagt, sehen zu lassen. Sie verspricht Gehorsam, aber weibliche Neugierde und Widerspruchsgeist erzeugen eine unbezwingliche Sehnsucht in ihr, den berühmten Monarchen zu sehen. Sie verkleidet sich als Bauernmädchen, geht dem Jagdgetöse nach und trifft zufällig an einer einsamen Stelle auf den Kaiser, welcher, des Jagens müde, allein zurückgeblieben ist, während seine Leute ein Wild verfolgen. Ohne ihn zu kennen, lässt sie sich in ein Gespräch mit ihm ein, und der Kaiser wird von ihrer Schönheit und ihrem Geiste so bezaubert, dass er sich bei ihrem Begleiter erkundigt, wer sie ist, und alsdann beschliesst, bei ihrem Vater zu übernachten. Er theilt diesen Entschluss dem zurückkehrenden Federico mit, welcher ihn aus Eifersucht ohne Erfolg davon abzubringen sucht. Der Herzog Otavio ist über den Besuch und seine damit zusammenhängende Begnadigung höchst erfreut, während Isabela mit einiger Bestürzung den hohen Rang ihrer Waldbegegnung erfährt. Am grössten aber ist der Schrecken Federico's (der dem Kaiser bei einer vorhergehenden Disputation über die Liebe gesagt hatte, er sei noch nie verliebt gewesen), als ihm Otto von seiner Unterredung im Walde mit Isabela erzählt und ihm befiehlt, seinen Vermittler bei ihr zu machen, da er nur ihretwegen bei Otavio eingekehrt sei.

Zweiter Act. Der Kaiser lässt Isabela durch Federico den Titel einer Gräfin del Prado überbringen. Diese Gunst bringt den Herzog auf den Gedanken, seine Tochter zu vermählen. Er sucht deshalb ihre Neigung zu erfahren, und hat keine grosse Mühe, Federico als den Gegenstand derselben herauszufinden. Die Gelegenheit, den Kaiser um seine Einwilligung zu ersuchen, gibt sich bald, denn derselbe besucht

Isabela, überreicht ihr einen kostbaren Diamantring und bittet sich dagegen ihren Handschuh aus. Federico muss dieser Gunstbezeugung in Verzweiflung zusehen, denn Isabela will sich dafür rächen, dass er dem Kaiser — um dessen Argwohn nicht zu erregen — gesagt hat, er liebe eine gewisse Fenisa. Ihre Rache geht noch weiter, denn der Herzog bringt jetzt bei dem Kaiser sein Gesuch um Einwilligung zur Vermählung Isabela's mit Federico vor, und erstere, um ihre Willensäusserung befragt, gibt eine ausweichende Antwort. Nachdem der Kaiser abgegangen ist, überhäufen sich Isabela und Federico mit Vorwürfen.

Dritter Act. Gegen den ihm von Isabela geschenkten Handschuh schickt der Kaiser einen andern, mit Edelsteinen gesäumten. Er erinnert dann Federico an sein Versprechen, ihm seine Geliebte Fenisa zu zeigen. Federico führt ihn zu einer sehr hässlichen Dame, da er hierdurch Isabela's Eifersucht abzuschwächen hofft. In dieser Rechnung hat er sich jedoch geirrt, denn Isabela, als sie nachts am Gitterfenster durch den Kaiser von diesem Abenteuer hört, geräth ganz ausser sich. Sie schreibt einen Brief an Federico, des Inhalts, dass sie sich kommende Nacht entweder tödten oder dem Kaiser überliefern werde. Federico's Verzweiflung äussert sich derart, dass der dazukommende Kaiser glaubt, er habe den Verstand verloren, bis ihm derselbe in seiner nichts mehr fürchtenden Aufregung die ganze Wahrheit gesteht. Otto überwindet nun seine Leidenschaft und gibt das Liebespaar zusammen.

Von der farbenglühenden und gedankenreichen Sprache dieser Schöpfung eines siebzigjährigen Greises einen Begriff zu geben, ist unmöglich; ein solches Meisterwerk muss selbst gelesen werden. An Charakteren und Handlung ist nichts auszusetzen. — Betrachten wir die letztere im Vergleich zu derjenigen von „LA MAYOR VICTORIA“, so ergibt sich Folgendes.

Zuerst, was Federico und Isabela betrifft, fällt sofort in die Augen, dass der Liebhaber Federico hier eine Hauptfigur ist, während in der „MAYOR VICTORIA“ dem Vater die Hauptrolle zufällt. Diese Aenderung kommt dem Feuer der Diction zu statten und lässt die Nothwendigkeit des abscheulichen Gedankens, einen Vater zum Kuppler seiner Tochter



zu machen, ganz wegfallen. Wie schön ist ferner alles Geschehende dadurch vorbereitet, dass Federico die Begegnung Isabela's mit dem Kaiser schon vorher fürchtet, sie mit aller Ueberredungskunst der Eifersucht vor einer solchen zu bewahren sucht und gerade dadurch ihre weibliche Neugierde reizt. Wie fein ist der Umstand erdacht, dass Federico, um ja nicht die Rede auf Isabela zu bringen, dem Kaiser vorher sagt, er liebe überhaupt nicht, und Otto gerade deshalb nicht das geringste Bedenken trägt, ihn zu seinem Vermittler zu erwählen. In „LA MAYOR VICTORIA“ bedient sich Otto eines neutralen Vermittlers, was bedeutend weniger wirksam ist.

Was den Kaiser angeht, ist Folgendes zu bemerken. In „LA MAYOR VICTORIA“ findet die Begegnung mit der Bewunderten im Palast, in „SI NO VIERAN“ im Walde statt, wo sich alles freier ausspricht. Dazu kommt, dass — im Gegensatz zu Casandra — Isabela den Kaiser nicht kennt und deshalb durch unnöthige Freiheit dessen Begierden reizt. Schliesslich ist die Liebe des Kaisers in „LA MAYOR VICTORIA“ eine Krankheit, in „SI NO VIERAN“ einfach eine Leidenschaft. Alle genannten Aenderungen lassen sich dahin zusammenfassen, dass „LA MAYOR VICTORIA“ gewaltsamer, weniger überlegt, dagegen „SI NO VIERAN“ intensiver, harmonisch schöner, durchdachter, sentenzenreicher ist. Letzteres Stück muss unbedingt Lope's Meisterwerken zugezählt werden.

Nachdem wir gezeigt, wie sich „SI NO VIERAN LAS MUJERES“ aus „LA MAYOR VICTORIA“ entwickelt hat, soll noch mit einigen Worten der Inhalt der Bandello'schen Novelle (Theil I, Nov. XVIII) skizzirt werden, welche Lope ohne Zweifel bei der Abfassung von „LA MAYOR VICTORIA“ vor Augen hatte. Kaiser Otto III. verliebt sich in einer Kirche zu Florenz in die reizend schöne Gualdrada, Tochter eines unvermögenden Edelmanns, Messer Bellincione. Wie Lope's Pompeyo, übernimmt dieser auf die inständigen Bitten des Kaisers das traurige Amt, seiner Tochter das Eingehen auf die Wünsche und Begierden des Monarchen zu empfehlen. Aber ungleich Pompeyo, ist Bellincione in dieser gemeinen Handlung aufrichtig. Das tugendhafte Mädchen weist indessen seine Vorstellungen scharf zurück, worauf Otto seine Leidenschaft bezwingt und Gualdrada mit einem seiner Kammerherren

vermählt. — Welch einen Unterschied weisen die geschilderten drei Entwicklungsformen auf, welche zu dem Interessantesten gehören, was das altspanische Drama in dieser Hinsicht aufzuweisen hat!

„LA VIUDA VALENCIANA“ erfordert eine kurze Besprechung, um das in den biographischen Notizen über „Lope's letzte Liebe“ Gesagte ganz deutlich zu machen.

Leonarda, eine reiche junge Witwe, zieht sich ganz von der Gesellschaft zurück, weist sowohl gutgemeinte Vermählungsvorschläge ihres Oheims, als directe Bewerbungen dreier Liebhaber ab und lässt sogar die letztern, welche sich in Verkleidungen in ihr Haus eindringen, von ihren Lakaien hinausjagen. Amor lässt sich aber nicht lange auf solche Weise beleidigen: Leonarda sieht Camilo, einen jungen Edelmann, und wird von um so heftigerer Liebe ergriffen, als sie ihre Begierden so lange zurückgedämmt hat. Da ihre Abneigung gegen eine zweite Ehe stadtkundig ist, so verfällt sie auf ein Mittel, ihren Adonis auch ohne diese Kette zu geniessen. Sie fürchtet jedoch die Indiscretion eines derart Begünstigten und geht deshalb bei dem beabsichtigten Verkehre von dem richtigen Grundsatz aus, dass man nicht verrathen kann, was man nicht weiss. Sie lässt Camilo, da es gerade Fastnachtszeit ist, durch einen maskirten Escudero zu einem zärtlichen Stelldichein laden, jedoch unter der Bedingung, dass er mit verhülltem Gesicht in ihr Haus geführt werde und nur im Dunkel mit ihr spreche. Camilo geht aus Jugendübermuth auf das Abenteuer ein und verbringt mehrere Nächte in Leonarda's Haus. Da ihn die genossenen Schäferstunden aufs höchste entzückt haben, brennt er vor Begierde, den Gegenstand seiner Neigung zu sehen, und dieses Gefühl wird zur Unerträglichkeit gesteigert, als er durch verschiedene zufällige Umstände auf den Gedanken geräth, eine Alte habe ihn in ihr Netz gelockt. Auch Leonarda wird des bisherigen Zustandes müde, denn Camilo hat ihr auf der Strasse — ohne zu wissen, dass sie die Heldin seiner nächtlichen Abenteuer ist — den Hof gemacht und dadurch ihre Eifersucht auf sich selbst erregt. Um diesen Qualen und einer möglichen Entdeckung ihrer anstössigen Liebe aus dem Wege zu gehen, beschliesst sie, eine ihr angetragene Vermählung in Madrid anzunehmen. Vorher aber will sie den so heiss Geliebten

zum letzten male sehen und lässt ihn deshalb noch einmal einladen. Camilo kommt, aber mit dem festen Entschlusse, sich jetzt Klarheit über den Gegenstand seiner Liebe zu verschaffen. Er hält deshalb unter seinem Mantel ein Laternenchen versteckt, welches er in Leonarda's Gemach hervorzieht und die schöne Witwe erkennt. Auf ihre Hülferufe erscheint ihr Oheim, und nun muss sie sich dazu bequemen, ihre Neigung öffentlich anzuerkennen und Camilo die Hand zu reichen.

Wie man ein derartig unmoralisches Stück mit einer noch unwürdigern Vorrede einer Dame widmen kann (siehe S. 77), ist nahezu unbegreiflich. Dasselbe ist eine Mischung von Lustspiel und Posse, hat deshalb sehr schöne, aber auch recht rohe Stellen. Das Räthselhafte des Abenteuers Camilo's ist sehr poetisch geschildert, ebenso die heftige Leidenschaft der Witwe, welche eine kaum stichhaltige Art Entschuldigung in dem Umstande sucht, dass ihr verstorbener Gatte auch Camilo geheissen. Im übrigen empfängt man entschieden den Eindruck, als ob Lope absichtlich mehrere undelicate Situationen gewählt hätte, denn abgesehen von der Haupthandlung, führt er uns ganz unnöthigerweise eine auf den Diener Camilo's bezügliche Episode vor, nach welcher dieser die abgeschüttelte Freundin seines Herrn zu dessen eigener Verwunderung zur Gattin nimmt. — Die Grundidee des Stücks fand Lope bei Bandello (Theil IV, Nov. XXVI), aber alle Episoden, sowie die Katastrophe, sind sein ausschliessliches Eigenthum. Bei Bandello endigt die Fabel damit, dass nach sieben Jahren heimlichen Verkehrs der Liebenden, der Cavalier an einem heftigen Fieber stirbt, ein Schluss, der allerdings nicht für ein Drama gepasst hätte.

Eine eigenthümliche Handlung hat die Comödie „LA MAL CASADA“. — Lucrecia, eine schöne, aber vermögenslose Jungfrau, Tochter der Witwe Feliciana, wird längere Zeit von zwei Freiern umworben: dem Caballero Don Juan und dem Rechtsgelehrten Lisardo. Ihre Neigung geht auf Don Juan, aber ihre Mutter überredet sie zu einer Vernunfttheirath mit Don Julio, einem reichen alten Mailänder. So wird sie das erste mal zur „Mal casada“, d. h. zur „unglücklich Vermählten“.

Zweiter Act. Nach drei Jahren trübseligen Lebens ist der alte Julio gestorben, hat aber Lucrecia nur unter der

Bedingung zur Erbin seines Vermögens eingesetzt, dass sie sich mit seinem Neffen Fabricio in Mailand vermähle. Don Juan und Lisardo wissen nichts von dieser Clausel und glauben, Lucrecia jetzt mit Erfolg umwerben zu können. Letztere ist auch, in ihrer Liebe zu Don Juan, so schwach, dass sie die Clausel verheimlicht und dem Geliebten sogar ein nächtliches Stelldichein im Garten gibt. Von der Gelegenheit verlockt, ist sie nahe daran, ihm ihre Ehre zu überliefern, als ihr neuer Gatte Fabricio ankommt. Dieser ist lahm und einäugig, Lucrecia ist darüber ausser sich, lässt sich aber nochmals von ihrer Mutter überreden und wird zum zweiten male die „Mal casada“.

Dritter Act. Nach längerem Zusammenleben mit Fabricio beschliesst sie, eine Scheidung zu beantragen, da ihr Gatte seine ehelichen Pflichten nicht erfüllen könne. Die Mutter überträgt Lisardo die Processführung und verspricht ihm für den Fall eines glücklichen Ausgangs die Hand ihrer Tochter. Nach einer höchst unnützen und nur auf die Mosqueteros berechneten Scene, in welcher Don Juan und sein Lakai als verkleidete Notare in das Haus Lucrecia's kommen, verlautet, dass Fabricio sich mit dreitausend Dukaten abfinden lassen wolle. Dies bringt den Lakaien Don Juan's auf den Gedanken, Lisardo die Vermählung mit der Mutter unter Halbirung des verbleibenden Vermögens vorzuschlagen, was beiden Theilen einleuchtet und endlich Lucrecia ermöglicht, dem Manne ihres Herzens die Hand zu reichen.

Die Charaktere sind gut gezeichnet: die berechnende und doch gefallsüchtige Mutter, die derselben willenlos ergebene Lucrecia, der standhafte Don Juan, der halb verliebte, halb habsüchtige Rechtsgelehrte und der körperliche und geistige Krüppel Fabricio. Leider hält sich, wie so oft bei Lope, die Fortsetzung nicht auf der Höhe des reizenden, geistsprühenden ersten Acts; schon der zweite fällt ab, und der dritte ist durch unnöthige Possen verunstaltet.

„LA BOBA PARA LOS OTROS Y DISCRETA PARA SÍ.“ — Der verstorbene Herzog von Urbino hatte bei Lebzeiten eine Nichte, Teodora, zu sich genommen, welche allgemein als Erbin angesehen wurde. Bei Eröffnung seines Testaments stellt sich indessen heraus, dass er eine natürliche Tochter, Diana, zur Thronfolgerin bestimmt hat, welche unerkant in einem Dorfe



als Tochter eines Landmanns erzogen, aber von der Natur mit weit über ihren vermeinten Stand hinausgehenden Anlagen und Gedanken bedacht worden ist. In Urbino verursacht die Neuigkeit grossen Aufruhr, aber schliesslich kommen die Senatoren darin überein, den Erbstreit gerichtlich entscheiden, Diana jedoch einstweilen an den Hof bringen zu lassen. Fabio, ein dem verstorbenen Herzog sehr zugethaner Hidalgo, welcher aus diesem Grunde auch Diana wohl will, eilt nach dem Dorfe der letztern voraus und unterrichtet sie von dem Vorgefallenen, mit der Warnung, sich vor Neid und Eifersucht zu hüten, bis sie einen passenden Vertheidiger habe. Diana's scharfer Verstand sieht die Richtigkeit dieses Rathschlags sofort ein. Sie beauftragt deshalb Fabio, ihr einen ebenbürtigen Gemahl vorzuschlagen, und dieser wählt hierfür seinen frühern Beschützer Alexander von Medicis, Bruder des Herzogs von Florenz. In der Zwischenzeit entwaffnet Diana ihre Neider, indem sie sich bäurisch-dumm stellt.

Zweiter Act. Diana verständigt sich in nächtlichen Unterredungen mit dem jetzt eingetroffenen Alexander, und dieser erbittet sich infolge dessen von seinem Bruder einige Hülfsstruppen. Unterdessen findet auch Julio, Teodora's bevorzugter Werber, dass Diana's Aussichten die bessern seien, und beschliesst, ihr trotz der vermeintlichen bäurischen Albernheit den Hof zu machen. Er verfeindet sich dadurch nicht allein mit Teodora, sondern auch mit Camilo, seinem frühern Nebenbuhler bei der letztern, jetzt sein Nebenbuhler bei Diana. — Alexander, welcher am Hofe von Urbino nicht bekannt ist, führt sich an demselben mittels einer erfundenen Geschichte unter falschem Namen ein. Durch die im Laufe seiner Rede vorgebrachten erotischen Einzelheiten erregt er Diana's Eifersucht, welche noch dadurch gesteigert wird, dass ihm Teodora sehr entgegenkommt. Diana versöhnt sich jedoch bald mit dem Manne ihrer Wahl und bespricht sich mit ihm über einen Brief des Herzogs von Florenz, in welchem der Abmarsch der nachgesuchten Hülfsstruppen angekündigt wird. Diese Unterredung wird von Teodora, Julio und Camilo belauscht, und als dies Diana bemerkt, theilt sie den Horchern mit, sie bedürfe der Truppen, um dem Sultan von Kairo das Heilige Grab abzunehmen.

Dritter Act. Diana kommt durch ihre eigene Ausflucht

auf den Gedanken, auch in Urbino durch Alexander Truppen ausheben zu lassen, angeblich zum gleichen Zwecke des Türkenkriegs. Um die Gegenpartei ganz auf die falsche Fährte ihrer erheuchelten Albernheit zu bringen, lässt sie sich sogar durch Fabio in der Verkleidung eines türkischen Gesandten eine lächerliche Botschaft ausrichten. Ihre argwöhnischen Liebhaber Camilo und Julio ködert sie damit, dass sie jedem insgeheim sagt, Alexander habe ihn als Gemahl für sie in Vorschlag gebracht. Unterdessen füllt sich der Hof und der Palast mit ihren Soldaten und den florentiner Truppen; sie lässt sich einen Harnisch anlegen, steigt zu Pferd und verkündet mit Herrschermiene den Edeln und dem Volk, dass ohne Rücksicht auf den schwebenden Process jetzt ihre Regierung beginnen werde, nachdem sie sich bisher aus Mangel an materieller Macht habe verstellen müssen. Sie reicht nun Alexander die Hand, während Teodora, Camilo und Julio verbannt werden.

Nichts kann majestätischer und gewaltiger sein, als die letzten Auftritte dieses Dramas, überhaupt ist dasselbe in jeder Beziehung eins der besten des Dichters. Es ist überdies eins der wenigen Schauspiele, in welchen das Possenhafte nicht ein Flecken, sondern als dramatischer Hebel ein Vorzug der Handlung ist. Was die Charaktere anbetrifft, so stellt derjenige Diana's alle andern in den Schatten und ist ein Meisterstück für sich. Als Bauernmädchen ist sie hochfahrend und geistig überlegen, am Hofe Meisterin in der Verstellung, insoweit nicht hie und da Ausbrüche der Leidenschaft die Vernunft in den Hintergrund drängen; als ihre geistige Kraft durch die Truppenansammlung zur materiellen wird, erscheint sie majestätisch gross. Die Ausbrüche ihrer Eifersucht nach der Erzählung Alexander's erinnern an diejenigen ihrer jüngern Namensgenossin in Moreto's „EL DESDEN CON EL DESDEN“. Auch Teodora ist sorgfältig gezeichnet, während die Männer, wie später in der Regel bei Tirso de Molina, farbloser gehalten sind.

„LA LEY EJECUTADA“ folgt in den beiden ersten Acten der alten Novelle „*Aurelio é Isabela*“, der dritte ist eine Häufung von Unsinn. Vielleicht dürfen wir zu Ehren Lope's annehmen, derselbe sei von einem andern Dichter verfasst. Hartzenbusch glaubt sogar, in dem Stücke das Werk dreier Autoren vermuthen zu sollen.

„LA FUERZA LASTIMOSA“ gleicht dem eben besprochenen Drama darin, dass der dritte Act ebenfalls baarer Unsinn ist, während die beiden ersten Aufzüge als schön gelten dürfen. Diese folgen theilweise der alten Ballade vom Grafen Alarcos, dagegen entstammt der dritte Act Lope's Phantasie, welche hier mit seinem Verstande durchgegangen ist.

„EL VILLANO EN SU RINCON“ ist eins der Stücke, in welchem Lope die Freude am Landleben so meisterhaft und tief empfunden schildert. Die Intrigue, welche sich daran knüpft, ist sehr interessant, nur will uns deutschen Köpfen der Gedanke nicht recht einleuchten, dass es ein Verbrechen sein soll, ruhig auf seiner Erdscholle zu leben, dem Kaiser zu geben, was des Kaisers ist, und nur der Neugier zu ermangeln, die Majestät mit Augen zu sehen. Dies ist aber wohl nur ein Ausfluss der spanischen Loyalität des siebzehnten Jahrhunderts. — Matos hat das Stück in seinem „EL SÁBIO EN SU RETIRO Y VILLANO EN SU RINCON“ ausgiebig benutzt.

„EL ANZUELO DE FENISA“ behandelt die Ränke einer palermitanischen Courtisane, welche aber schliesslich von einem Valencianer, den sie in ihr Garn gelockt hatte, überlistet wird. Der Stoff ist aus Boccaccio's „Decamerone“ (Tag VIII, Nov. 10) und ist in lebensfrischer, charakteristischer Weise behandelt. Welch unendlich reiches Bild Lope in den meist magern Rahmen der von ihm benutzten italienischen Novellen zu zaubern wusste, geht aus dem in Rede stehenden Stücke in überzeugendster Weise hervor. Ein Vergleich desselben mit der Novelle ist höchst interessant, ebenso bei folgenden Dramen, deren Grundidee Lope gleichfalls im „Decamerone“ gefunden hat:

„LLEGAR EN OCASION.“ (Dec. II, 2.)

„EL HALCON DE FEDERICO.“ (Dec. V, 9.)

„SERVIR CON MALA ESTRELLA.“ (Dec. X, 1.)

„LA BODA ENTRE DOS MARIDOS.“ (Dec. X, 8.)

Der König Don Pedro der Grausame von Castilien ist nicht allein in den früher besprochenen Schauspielen „AUDIENCIAS DEL REY DON PEDRO“ und „LA NIÑA DE PLATA“ eingeführt, sondern spielt auch Rollen in folgenden drei Stücken.

„LO CIERTO POR LO DUDOSO.“ Hier liebt der König eine schöne Edeldame, Doña Juana, welche indessen ihre Neigung

seinem Stiefbruder Don Enrique de Trastamara zugewandt hat. Der König geht so weit, Doña Juana's Vater anzudeuten, er wolle diese mit einer hochstehenden Persönlichkeit vermählen, welche den Abend in seinem Hause erscheinen werde. Hiermit meint sich der König selbst, aber das Schicksal spielt ihm einen Streich, denn Don Enrique kommt vor ihm an und wird mit Doña Juana vermählt. Da der König durch seine Geheimnisskrämerei das Misverständniss selbst verschuldet hat, so bleibt ihm nichts übrig, als das Geschehene gutzuheissen.

„LA CARBONERA.“ In diesem Drama will der König eine Stiefschwester, Leonor, verhaften lassen, von deren Dasein er bisher keine Kenntniss hatte. Sie entschlüpft ihm jedoch und lebt eine Zeit lang unerkannt auf dem Lande, wo er sie bei Gelegenheit einer Jagd sieht und sich in sie verliebt. Nach mancherlei Zwischenfällen muss sich Leonor entdecken, nachdem sie ihrem königlichen Anbeter im voraus das Ehrenwort abgenommen hat, er wolle ihr jedes Vergehen verzeihen, wenn sie ihm den Aufenthaltsort der gesuchten Schwester entdecke. Die Identität beider Personen bedingt natürlich des Königs Gnade. In diesem Stücke findet sich die bemerkenswerthe Stelle:

**Rey.** *Eso tiene el vulgo loco,  
que en siendo un Rey justiciero,  
luego dice que es cruel.*

**König.** Es ist die Gewohnheit des thörichten Pöbels, einen Gerechtigkeit übenden König als grausam zu bezeichnen.

„LOS RAMIREZ DE ARELLANO“ ist die dramatisirte Chronik einer kühnen, herculischen Freilanze, Don Juan Ramirez. Gegen Ende des dritten Acts erscheint der König Don Pedro. Obgleich er uns in der That nur im Zorne vorgeführt wird, findet sich doch folgende Stelle — allerdings wie in „LA CARBONERA“ — in seinem eigenen Munde:

**Rey.** *Bueno es que el hacer justicia,  
llame Castilla crueldad,  
y que digan que es codicia  
el dar la muerte á Mahomad.*

**König.** Es ist wirklich gut, dass Castilien die Ausübung der Gerechtigkeit als Grausamkeit bezeichnet, und dass man sagt, ich hätte Mahomet (eigentlich Abu Said, den „rothen König“ von Granada) aus Habsucht getödtet!



Hierauf erwidert sein Bundesgenosse, der Prinz von Wales:

*Es la popular malicia  
el vulgo desenfrenado;  
al Rey justo llama airado,  
y cruel al justiciero.*

Der zügellose Pöbel bringt die  
Bosheit des Volks zum Ausdruck;  
den gerechten König nennt er zornig,  
den Gerechtigkeit übenden  
grausam.

Wir haben diese Stellen, sowie diejenige der „CARBONERA“ angezogen, um eine Bemerkung über den oft besprochenen Charakter Pedro's I. („des Grausamen“) von Castilien daran zu knüpfen. Bekanntlich haben spätere Kritiker den Versuch einer Apologie des Königs gemacht, indem sie sich auf die Charakterisirung desselben als „Gerechtigkeitseiferer“ (*Justiciero*) statt „Grausamer“ in der spanischen Nationalcomödie beriefen. Diese Ansicht, welche nur auf einer Oberflächlichkeit beruht und nicht etwa einer Prüfung aller einschlägigen Dramen, sondern hauptsächlich dem Misverständnisse des „VALIENTE JUSTICIERO“ von Moreto entspringt, hat keine Berechtigung. Dass der „VALIENTE JUSTICIERO“ eine sklavisches Nachahmung des „INFANZON DE ILLESCAS“ (Drama eines unsichern Verfassers) ist, und dass dieses letztere Stück nicht den geringsten Beweiswerth für oben erwähnte Apologie hat, soll bei Besprechung Moreto's nachgewiesen werden. Was eigentlich jede Beweisführung überflüssig macht, ist der Umstand, dass die ersten Dramen, welche uns den König Pedro vorführen („LA CARBONERA“, „EL INFANZON DE ILLESCAS“), etwa 2½ Jahrhunderte nach dessen Tode geschrieben sind. Nach Verlauf eines solchen Zeitabschnitts kann die Schilderung eines historischen Charakters überhaupt keinen Werth mehr haben, wenn sie nicht durch zeitgenössische Beweisstücke unterstützt ist, mit andern Worten, wenn sie sich nicht der gleichen Mittel bedient, welche uns noch heute zu Gebote stehen. In unserm Falle sind diese Beweismittel die alten Volksballaden und die zeitgenössische Chronik des Pero Lopez de Ayala, also Volksüberlieferung und ernsthafte Geschichtschreibung. Gegen die Balladen ist unsers Wissens ein Einwand noch nicht erhoben worden, dagegen hat man die Glaubwürdigkeit Ayala's — als Parteigänger des Bruders und Mörders des Königs, Don Enrique de Trastamara (später König Heinrich II.) — in Zweifel gezogen. Ausserdem hat man Ayala's angeblich parteiisch-feindselige Haltung seiner

Eigenschaft als Edelmann zugeschrieben und behauptet, Don Pedro habe die absolut und eigenmächtig herrschenden Grossen mit eiserner Ruthe gezüchtigt, um die Bedrückung des Volks zu vermindern. Auf erstes lässt sich erwidern, dass Ayala eben einfach zu der Partei Don Enrique's übergang, weil ihm die Schlächtereien Don Pedro's für jeden hervorragenden Kopf im höchsten Grade bedrohlich erschienen; auf die zweite Behauptung geben uns — wie weiter unten näher ausgeführt — die Stellen aus der „CARBONERA“ und den „RAMIREZ LE ARELLANO“ einen durchaus conclusiven, gegen-theiligen Bescheid. Auf alle Fälle stimmen die ältern Volksballaden (die einzige Ballade, welche die gegentheilige Auffassung vertritt: „*A los piés de Don Enrique*“, trägt ihre modernere Abfassung sowohl im Ideengang als in der Sprache unzweideutig zur Schau) und Ayala's Chronik darin überein, dass König Pedro seinen Beinamen „der Grausame“ in vollem Maasse verdient, und da jede dieser Quellen unabhängig von der andern ist, können die authentischen, zeitgenössischen Acten über diesen Gegenstand als geschlossen betrachtet werden.

Es ist jedoch leicht, auch der angeblich gegentheiligen Beweisführung durch das Drama des siebzehnten Jahrhunderts ein Ende zu machen. Schicken wir voraus, dass die spätern spanischen Bühnendichter gewohnheitsgemäss ihre Vorgänger nachahmten, so kommen wir zu der Folgerung, dass die erste Anregung einer neuen Auffassung, eines eigenthümlichen Stoffs, in den meisten Fällen bei Lope gesucht werden darf. Kein gründlicher Kenner der altspanischen Bühnendichtung wird diese Behauptung ernstlich anfechten wollen, deren Wahrheit noch unbestreitbarer an den Tag treten würde, wenn uns alle Dramen des Altmeisters, nicht nur deren vierter Theil, erhalten wären. Die beiden angezogenen Stellen aus der „CARBONERA“ und den „RAMIREZ DE ARELLANO“ sind demnach doppelt interessant. Dem Stile nach, ist „LA CARBONERA“ früher geschrieben und, allem Anscheine nach, auch vor den „INFANZON DE ILLESCAS“ zu setzen. Betrachten wir also die Stelle in der „CARBONERA“ als die erste dieser Art, diejenige in den „RAMIREZ DE ARELLANO“ als eine Wiederholung und Bestätigung derselben, so folgt aus beiden:

1) dass niemand, ausser dem König selbst, dessen Grausamkeit für Gerechtigkeitseifer erklärt, denn der Wider-

hall des Prinzen von Wales in den „RAMIREZ“ hat als dialogische Nothwendigkeit keinen Werth;

2) dass Castilien (also Adel und Volk) den König für grausam hielt;

3) dass besonders das Volk (*el vulgo*) diese Meinung hegte.

Eine weitere Bestätigung findet das Gesagte durch folgende Stelle aus der ebenfalls frühen Comödie „DE ESTE AGUA NO BEBERÉ“ von Claramonte:

**Rey** (Don Pedro). *Aunque el vulgo inadvertido,  
con razones indiscretas  
me dá el nombre de cruel,  
siendo mi justicia recta etc.*

Was bleibt nun von der Behauptung übrig, dass das spanische Nationaldrama eine Apologie des Königs Don Pedro enthalte, wenn die ersten Originalstücke desselben — die Vorbilder für alles Spätere — im Gegentheil feststellen, dass Castilien und insbesondere das Volk — die Abneigung der Mehrheit des Adels ist niemals bestritten worden — den König nicht als Gerechtigkeitseiferer, sondern als grausamen Herrscher betrachtete? Vielleicht hat Montalvan in seinem Drama „LA PUERTA MACARENA“, zweiter Theil, — in welchem Don Pedro ganz im Sinne Ayala's geschildert wird — das Richtigste getroffen, indem er Don Enrique seinem Bruder Don Pedro zurufen lässt:

*Rey Don Pedro el Justiciero,  
que así quieres que te nombren  
los vasallos de tu reino,  
Leoneses y Castellanos,  
siendo cruel; ¿cómo es esto?*

König Pedro „der Gerechtigkeitseiferer“ — wie du willst, dass dich die Vasallen deines Reichs, Leonesen und Castilianer nennen, während du doch grausam bist — was ist dies?

Sucht man nun nach dem Grunde, warum König Pedro in „LA CARBONERA“, „LO CIERTO POR LO DUDOSO“ von Lope, sowie — um noch einen andern frühen Dichter zu erwähnen — in Luis Velez de Guevara's „EL DIABLO ESTÁ EN CANTILLANA“, trotz anfänglichen Wüthens seine Hände nicht in Blut badet, sondern sich mit Geschehenem zufrieden gibt, so ist derselbe einfach darin zu suchen, dass die spanische Nationalcomödie immer vorzugsweise „befriedigend“ enden will und deshalb gegen den Schluss hin — aus technischen,

nicht aus historischen Gründen — den Charakter des Königs abgeschwächt hat. Eine entschiedene Weisswaschung des Königs, wie sie in dem früher besprochenen anonymen Drama „AUDIENCIAS DEL REY DON PEDRO“ versucht wird, steht in der gesammten altspanischen Bühnendichtung gänzlich allein und darf deshalb als Ausnahme betrachtet werden, welche die Regel bestätigt.

Hier wollen wir diese Abschweifung abbrechen, denn es ist genug gesagt worden, um zu beweisen, dass der Charakter Don Pedro's „des Grausamen“ durch seinen Beinamen richtig überliefert worden ist: „Des Volkes Stimme ist Gottes Stimme!“

„GUARDAR Y GUARDARSE.“ Don Felis de Mendoza hat wegen eines Ehrenhandels aus Castilien flüchten müssen, ist von dem König von Aragon, auf Empfehlung einer Dame hin, gut aufgenommen und in dem Palaste des Admirals von Aragon, des Bruders der Dame, untergebracht worden. Die Feinde Don Felis' schreiben nun dessen Wirthe in verrätherischer Absicht, sein Schutzbefohlene sei nach Aragon gekommen, um ihn — den gastlichen Beschützer — wegen einer frühern Beleidigung der Familie Mendoza zu tödten. Der Admiral soll nun, der Weisung des Königs gemäss, über seinen vermeinten Mörder die schirmende Hand halten, und muss sich doch gleichzeitig vor demselben hüten, was Veranlassung zu vielen interessanten Situationen gibt, die natürlich ein glückliches Ende finden.

„CASTELVINES Y MONTESES“ behandelt die Geschichte der Montecchi und Capelletti, Romeo und Julie, hier Roselo und Julia. Das Stück fordert selbstverständlich zum Vergleich mit Shakespeare auf, da es wohl aus gleicher Quelle entstanden ist und deshalb auch einige Ideenverwandtschaft mit der Tragödie des grossen Engländers zeigt. Hier muss aber auch jeder weitere Vergleich aufgegeben werden, denn Lope scheint sein Schauspiel in keiner glücklichen Stunde verfasst zu haben. Zur Charakterisirung genüge, dass Julia ihren Vater in der Rolle einer Geistererscheinung anredet und einschüchtert, eine Scene, welche eines Polichinellentheaters würdig wäre. Lope hätte besser gethan, sich — wie Shakespeare — genau an seine Quelle (Bandello's Novellen, Theil II, Nov. IX) zu halten, denn diese ist eine der besterzählten und sich am meisten zur Dramatisirung eignenden Novellen ihres Autors,



während alles, was Lope geändert und dazuerfunden hat, als Misgriff bezeichnet werden darf. Dies ist um so merkwürdiger, als Lope gerade mit den übrigen, dem Bandello entlehnten Stoffen Glück gehabt und dieselben stets bedeutend verbessert und vertieft hat.

„LA MAYOR VIRTUD DE UN REY.“ — Don Juan de Castro, Günstling des Königs von Portugal, ist von diesem mit der Gräfin Teodora verlobt worden. Kurz nachher will es aber sein Schicksal, dass er sich in Sol, die Tochter eines aus Castilien geflüchteten Edelmanns, verliebt. Aus dieser zweideutigen Lage entstehen natürlich viele Verwickelungen, welche den feurigen Liebhaber beinahe um den Kopf bringen, aber durch die grossmüthige Entsagung Teodora's glücklich gelöst werden. — Das Stück ist bewundernswürdig als Production eines Greises — es ist eins der letzten Lope's —, denn die Sprache ist feurig und die portugiesische Liebeswuth Don Juan's mit der Begeisterung eines Jünglings dargestellt.

Weniger lobenswerth als Kunstwerk ist ein anderes der letzten Dramen unsers Dichters: „LAS BIZARRÍAS DE BELISA“, aber eher noch merkwürdiger durch den Aufwand an Phantasie und blühender Sprache seitens eines so alten Mannes.

Das Lustspiel „LA DAMA BOBA“ zeigt zur Evidenz, welche fruchtbaren Gedanken Lope zuströmten, wie er dieselben aber oft nicht zur Geltung zu bringen wusste. Gibt es ein interessanteres Problem als dasjenige, wie ein geistig beschränktes Mädchen durch Erwecken von Liebe und Eifersucht derart gebildet wird, dass es nicht allein klug, sondern sogar so klug wird, sich im gegebenen Falle wieder dumm zu stellen? Wie lückenhaft, stossweise und abgerissen ist aber die Wandlung der Lope'schen „Boba“ dargestellt, abgesehen davon, dass sich der Dichter durch den Stoff verleiten liess, der niedern Posse einen grossen Platz einzuräumen! Vergleicht man dieses Stück mit „LA BOBA PARA LOS OTROS Y DISCRETA PARA SÍ“, so hat man ein neues Beispiel der zwei Naturen Lope's in glücklichen und unglücklichen poetischen Momenten.

Das dem Dichter Don Luis de Góngora gewidmete „AMOR SECRETO HASTA CELOS“ ist ein ganz prächtiges Intrigenstück. Es dreht sich um die Idee, dass ein begünstigter Liebhaber Umstände halber sein Glück verschweigen muss, deshalb von zwei Nebenbuhlern zum Vertrauten erwählt wird, aus Eifer-

sucht später sein Geheimniss preisgibt und infolge dessen verschiedene Hindernisse zu überwinden hat, ehe er in den Besitz der Angebeteten gelangt.

„EL PREMIO DEL BIEN HABLAR“ hat ebenfalls eine gut geführte Intrigue. Wie der Titel andeutet, stellt das Stück die Belohnung eines Caballeros dar, welcher sich des guten Rufs einer Dame gegen eine böse Zunge angenommen hatte.

„EL MAYOR IMPOSIBLE“ ist ein interessantes und lebhaftes Lustspiel, dessen Handlung auf das öfters behandelte Motiv gegründet ist, dass man ein Weib nicht hüten könne, wenn es sich nicht selbst hüte. Es ist das Vorbild von Moreto's „NO PUEDE SER“.

„LA ESCLAVA DE SU GALAN“, ein öfters überschätztes Stück, behandelt den höchst unwahrscheinlichen Vorwurf, dass sich eine edle Jungfrau dem Vater ihres Geliebten als Sklavin verkauft, um das Zerwürfniß zu beseitigen, welches wegen ihrer zwischen Vater und Sohn entstanden ist.

„POR LA PUENTE, JUANA“ erhält seinen Hauptreiz durch die Entwicklung der Eifersuchtsszenen zwischen zwei Liebenden, welche nach einer Trennung infolge eines Duells, auf wunderbare Weise in einem Haushalt wieder zusammen treffen, dort beinahe mit ihrer Liebe Schiffbruch leiden, aber schliesslich durch die Grossmuth eines Marquis vereinigt werden.

„LA NECEDAD DEL DISCRETO“ nimmt in den beiden ersten Acten einen schönen Anlauf, bricht jedoch im dritten zusammen. Das Stück schildert, wie ein gelehrter, aber den Frauen sehr zugänglicher Professor aus Bologna von dem Herzog von Ferrara als Statthalter berufen und mit einer Verwandten seines Fürsten vermählt wird; wie der Gelehrte, von seinem Glücke verdorben, sich allen Zügellosigkeiten hingibt, dann infolge seiner Wüstlingserfahrungen die Treue seiner Gemahlin — in der Art wie Cervantes' „CURIOSO IMPERTINENTE“ — erproben will und dadurch auf solche Wege geräth, dass er in Gefahr schwebt, den Kopf zu verlieren, und wirklich in die Verbannung geschickt wird. Der Grundgedanke ist an sich vortrefflich, aber die Ausführung entspricht demselben keineswegs.

„EL HOMBRE DE BIEN“ ist eine prächtige Comödie mit reicher, origineller und interessanter Handlung, unter deren Fülle aber die Charakterisirung der Personen etwas leidet. Jacinto, ein Edelmann und Vertrauter seines Königs, liebt

Lucinda. Der König sieht letztere auf der Jagd, verliebt sich in sie und beauftragt Jacinto, seinen Vermittler bei ihr zu machen. Die Intrigue besteht nun darin, dass Jacinto nächtlicherweile unerkant unter dem Spitznamen „El hombre de bien“ alle Anschläge des Königs auf seine Geliebte, sowie auf Feststellung seiner Identität vereitelt und schliesslich Lucinda's Hand davonträgt.

„DESPERTAR Á QUIEN DUERME“ ist eins jener Dramen Lope's, deren ausschweifender dritter Act die beiden ersten verdirbt. Dies ist um so beklagenswerther, als die Grundidee eine sehr gelungene ist. — Graf Anselmo von Barcelona, welcher den Thron seines verstorbenen Bruders usurpirt hat, fürchtet den Ehrgeiz seines verkürzten Neffen, welcher — unbelästigt von politischen Sorgen — in philosophischer Ruhe auf einem Dorfe lebt. Der Usurpator beauftragt deshalb Fabio, einen seiner Vertrauten, diesen Neffen bezüglich seiner Pläne auszuforschen. Der Wahrheit gemäss, bringt Fabio beruhigende Nachrichten zurück, aber Anselmo's Angst treibt ihn dazu, den Versuch zu wiederholen. Dies schlägt zu seinem Unglück aus, denn er weckt damit den „Schlafenden“ und verliert schliesslich die unrechtmässige Krone. Am Ende des zweiten Acts befindet sich eine der reizendsten Scenen unsers Dichters, Reminiscenz der naiven alten Ballade von der Prinzessin von Frankreich, welche ein Ritter im Walde findet, sich enthält, ihre Liebe zu geniessen, und schliesslich nur Spott über seine ängstliche Gewissenhaftigkeit erntet. — Moreto hat die zwei ersten Acte dieses Stücks in „LA MISMA CONCIENCIA ACUSA“ benutzt.

„SERVIR Á SEÑOR DISCRETO.“ — Don Pedro, ein Caballero von mässigem Vermögen, macht Leonor, einer reichen Amerikanerin, den Hof. Um als grosser Cavalier zu erscheinen, vergeudet er seine ganze Habe, begibt sich dann unter einem falschen Vorwande nach Madrid, hat dort das Glück, dem Grafen von Palma in einem Streite mit Raufbolden beispringen zu können und wird als Secretär in dessen Haus aufgenommen. Leonor folgt ihm mit ihrem Vater, dem sie inzwischen ihre Liebe gestanden hat, nach der Hauptstadt. Don Pedro käme infolge dessen ohne seinen grossmüthigen Herrn in die grösste Verlegenheit. Dieser aber stellt ihm seinen Palast und seine Dienerschaft zur Verfügung, um Leonor's Vater zum Vollzug

der Vermählung seiner Tochter mit Don Pedro zu veranlassen. Als diese Finte aufgedeckt wird, macht sie der edle Graf zur Wahrheit, indem er dem Bräutigam den Palast mit seinem ganzen Inhalte zum Geschenk macht. Die Handlung ist folgerichtig durchgeführt, die Sprache schön.

„EL PERRO DEL HORTELANO“ ist ein bekanntes Lustspiel, reich an psychologischen Feinheiten. Leider ist dasselbe auch durch einen schlimmen Flecken entstellt, den grotesken Betrug im dritten Acte, durch welchen ein alter Graf zur Anerkennung des Protagonisten als seinen verlorenen Sohn beschwindelt wird. — Die Gräfin Diana von Belflor liebt ihren Secretär, wird durch Eifersucht auf dessen Geliebte Marcela in ihrer Leidenschaft bestärkt und vermählt sich schliesslich mit ihm, indem sie den erwähnten Betrug (der ihr im Vertrauen enthüllt wird) gern zum Deckmantel ihrer sonst nicht standesgemässen Vermählung benutzt. Das Stück ist ein Vorbild für viele Lustspiele Tirso's, welche bekanntlich oft die Liebe einer hochgestellten Dame für ihren Secretär zum Gegenstande haben und die Frauen als energisch, die Männer als schwächlich schildern. — Unter dem Titel „LA CONDESA DE BELFLOR“ ist das Stück fälschlich unter Moreto's Namen gedruckt worden.

„LA NOCHE TOLEDANA“ und „AL PASAR EL ARROYO“ zeichnen sich durch den höchst undelicatesen Schluss aus, welchen auch Tirso später oft angewendet hat, d. i. Verwechselungen und Substituierungen bei anticipirten Vermählungen, welche durch einen nächtlichen Tumult ans Licht kommen. Auf keiner modernen Bühne würden solche Stücke geduldet werden, welche seinerzeit sehr beliebt waren, wie z. B. die sehr häufige Erwähnung der „NOCHE TOLEDANA“ in der spanischen Literatur des siebzehnten Jahrhunderts beweist.

Eine ganz köstliche Intrigue hat das ebenfalls nicht übermässig zart geschriebene Lustspiel „EL CABALLERO DEL MILAGRO“.

Luzman, ein spanischer Soldat von schöner Gestalt und einnehmendem Wesen, macht in Rom unter den Courtisanen viele Eroberungen. Eine derselben, Otavia, wird von einem ihrer Anbeter, dem Fähnrich Leonato, beschimpft und beklagt sich deshalb bei Luzman, beifügend, dass der Fähnrich seinen Tod geschworen habe. Luzman erheuchelt die grösste Wuth,



aber das Herz fällt ihm in die Schuhe, als er nach Abgang Otavia's seinem Nebenbuhler begegnet. Sein erfindungsreicher Geist lässt ihn jedoch nicht im Stich; er bittet Leonato unter allerlei Schmeicheleien und Vorwänden, ihm Hut, Mantel und Degen zu leihen und dagegen einstweilen die seinigen zu nehmen. Leonato geht darauf ein, indem er dabei auf den gleichen Hintergedanken kommt wie Luzman, d. h. beide nehmen sich vor, bei Otavia die Kleidungsstücke des andern als Beweis vorzuzeigen, dass sie denselben im Zweikampf getödtet hätten. Unterdessen läuft Luzman ein anderes Wild in den Weg; er sieht eine eben angekommene französische Courtisane Beatriz mit ihrem Liebhaber Filiberto der Strasse entlang sich nähern, lässt sie von einem seiner Diener entführen und sagt dann Filiberto, es sei der Fähnrich Leonato, welcher sich dieses Vergehens schuldig gemacht habe. Der gefoppte Liebhaber sucht nun den vermeintlichen Entführer auf und wird handgemein mit ihm, während sich Luzman ins Fäustchen lacht. Letzterer hat inzwischen Otavia aufgesucht und ihr unter Hinweis auf die Kleidungsstücke Leonato's vorgeschwindelt, er habe denselben im Duell getödtet und müsse nach Neapel flüchten; sie möge ihm behufs Vermählung baldigst nachfolgen. Otavia, von diesem Köder geblendet, schenkt ihm ein kostbares Kleid und eine goldene Kette, welche dem Gauner dazu dienen, Beatriz Sand in die Augen zu streuen, indem er ihr diese beiden Gegenstände als reicher Cavalier zum Geschenk macht. Kaum hat sich Luzman von Otavia entfernt, so erscheint Leonato und behauptet unter den gleichen Vorwänden wie sein Nebenbuhler, er habe denselben im Duell getödtet, wodurch Otavia dem Schwindel Beider auf die Spur kommt.

Zweiter Act. Luzman will jetzt das Nützliche mit dem Angenehmen verbinden und zu diesem Zwecke Isabela, die Gattin eines reichen alten Venetianers, Patricio, kapern. Er befiehlt deshalb seinen Dienern, Isabela mit lauter Stimme vor ihrem Fenster allerlei Uebles nachzusagen, während er die Verleumdete in ritterlichster Weise mit Zunge und Schwert vertheidigen wolle. Dies geschieht, Isabela geht in die Falle und ruft Luzman ins Haus. — Beatriz zeigt sich unterdessen mit Otavia's Kleid und Kette auf der Strasse, hat aber das Unglück, von dieser begegnet und der genannten Gegen-

stände entledigt zu werden. Halb entblösst, erregt sie das Mitleid und die Begierden des alten Patricio, welcher zufällig des Weges daherkommt und sie in sein Haus mitnimmt. Dieser Streich des Alten gibt Isabela den Muth, Luzman öffentlich in der Wohnung zu behalten, indem sie Patricio aufbindet, ihr Schutzbefohlener habe im Zweikampfe einen Gegner getödtet und müsse sich deshalb versteckt halten. Die Erkennung zwischen Luzman und Beatriz im gleichen Hause ist ebenso überraschend als komisch, aber beide wissen sich als echte Gauner zu verstellen. — Filiberto trifft unterdessen auf Luzman's Diener und fragt ihn nach Beatriz; dieser schwindelt ihm vor, Patricio sei ein Kuppler und habe sie Luzman abgejagt. Filiberto versucht deshalb, in das Haus des Venetianers einzudringen, beschimpft ihn und benimmt sich überhaupt so ungeberdig, dass er von einem Häscher auf Anklage Luzman's als Irrsinniger verhaftet wird.

Dritter Act. Um von Isabela Geld zu erpressen, spielt Luzman den Beleidigten, welcher sie verlassen wolle. Die thörichte junge Frau lässt sich hierdurch irreführen, entwendet ihrem Gatten aus einer Truhe zweitausend Dukaten und schickt sie dem Gauner durch dessen Diener Tristan. Luzman beabsichtigt, mit dieser Summe nach Spanien zu verschwinden, und lohnt unterdessen Tristan mit einer Dublone ab. Ueber diese gemeine Undankbarkeit ist Tristan derart entrüstet, dass er Isabela die ganze Wahrheit aufdeckt. Diese verspricht in ihrer Wuth das Geld demjenigen, der es Luzman abnehme. Tristan verabredet sich zu diesem Zwecke mit Leonato und zwei Andern, welche maskirt den auf dem Sprunge befindlichen Luzman anfallen und ausrauben. Nahezu im Zustande der ersten Menschen, ruft der betrogene Betrüger nacheinander die Barmherzigkeit Isabela's, Beatricens, Otavia's und schliesslich Tristan's an, erntet aber verdientermaassen nur Spott und Hohn.

Das Stück ist prickelnd komisch und müsste auf jedem modernen Theater Glück machen, wenn nicht die höchst zweideutige Gesellschaft, welche darin ihr Wesen treibt, einen derartigen Versuch aus Sittlichkeitsrücksichten ausschliesse. Luzman ist ein Seitenverwandter des „Rufian Castrucho“, aber er ist bedeutend geistreicher; er improvisirt Sonette, er ist ein Universalgenie.

„LOS LOCOS DE VALENCIA“ ist ein gewagter, wenn auch interessanter Versuch, das Treiben wirklicher und verstellter Irren zu schildern; einen rein künstlerischen Genuss kann ein solcher Stoff natürlich nicht gewähren.

In „LA DISCRETA ENAMORADA“ wird uns ein Vorbild der freien Damen Tirso's vorgeführt, welche sich durch alle möglichen Ränke einen Gatten verschaffen. Hier sind diese Kunststücke so handgreiflicher Art, dass sich der Dichter am Schlusse die Kritik vom Leibe zu halten sucht, indem er das Stück nur als „Farsa“ aufgefasst haben will.

„¿DE CUÁNDO ACÁ NOS VINO?“ ist eine frische, lustige Comödie mit schöner Sprache, scharf gezeichneten Charakteren und gut geführter, wenn auch unwahrscheinlicher Handlung.

Der Fähnrich Leonardo verabschiedet sich in Flandern von seinem Hauptmann Fajardo und erhält einen Empfehlungsbrief an dessen in Madrid wohnende Schwester Doña Bárbara. Kaum in der Hauptstadt angekommen, bringt er seine Baarschaft mit einer Courtisane durch. Von Hülfsmitteln entblösst, räth ihm sein Kamerad Beltran, den Brief des Hauptmanns in der Art zu fälschen, dass er als natürlicher Sohn desselben eingeführt und infolge dessen in das Haus Doña Bárbara's aufgenommen werde. Die List gelingt nach Wunsch, und der schmucke Fähnrich erweckt sehr bald sowohl in Doña Bárbara als in deren natürlicher Tochter Angela eine mehr als verwandtschaftliche Zuneigung.

Zweiter Act. Doña Bárbara drängt den vermeintlichen Neffen derart mit ihrer auf Vermählung abzielenden Liebe, dass er anscheinend auf ihre Wünsche eingehen muss, um seiner Hoffnungen auf die ihm besser zusagende Tochter durch vorzeitige Ausweisung aus dem Hause nicht verlustig zu gehen. Letztere ist ausser sich und macht ihrer Mutter die grössten Vorwürfe. Diese sucht das Gewitter durch die fingirte Offenbarung abzuwenden, der Fähnrich sei ihr Sohn und demnach Angela's Bruder. Das arme Mädchen ist im Begriffe, alle Hoffnung aufzugeben, als sie hört, dass Leonardo ihre Mutter um tausend Dukaten zur Beschaffung eines Heirathsdispenses mit ihr (Bárbara) angegangen und diese Summe auch erhalten hat. Sie wirft nun ihrer Mutter nochmals die Heuchelei vor und verständigt sich mit dem

Fähnrich, dieselbe zu prellen und die tausend Dukaten in ihrem Interesse zu verbrauchen.

Dritter Act. Das ganze Lügengebäude kommt jetzt dadurch ins Wanken, dass der Hauptmann Fajardo unerwarteterweise in Madrid eintrifft. Nachdem er von seiner Schwester den Sachverhalt erfahren, sucht er in voller Wuth den Fähnrich auf. Dieser aber besänftigt ihn durch Erinnerung an seine Kriegsdienste, und der Hauptmann lässt sich sogar so weit erweichen, Leonardo's Täuschung, er sei sein natürlicher Sohn, zu unterstützen. Als nun Angela ihrem Oheim noch die Liebe zu dem galanten Fähnrich gestanden hat, gibt der gute Hauptmann die Beiden zusammen, während die heirathslustige Doña Bárbara mit der Hand Beltran's abgefunden wird. — Das Stück ist das Vorbild von Moreto's „DE FUERA VENDRÁ“.

„LAS FERIAS DE MADRID“ ist ein in culturgeschichtlicher Beziehung bemerkenswerthes Drama. Die lose gefügte, tragische Haupthandlung ist durch den Faden des Jahrmarkts in Madrid zusammengehalten, welcher ungemein lebendig beschrieben wird. Ebenso interessant ist die Vorführung der Plauderzirkel der jungen Pflastertreter Madrids, in welchen z. B. am Anfange des zweiten Acts nicht nur über allerlei Damen, sondern auch lang und breit über die Kleidermoden verhandelt wird.

„EL EJEMPLO DE CASADAS Y PRUEBA DE LA PACIENCIA“ würde keine Erwähnung verdienen, wenn es nicht das einzige Stück des Dichters in dem höchst seltenen, sogenannten fünften Bande von Lope's Comödien wäre. Es behandelt die bekannte Geschichte der Griseldis und verdankt seine Entstehung wohl der letzten Novelle in Boccaccio's Decameron; die Ausführung ist holperig und ungeschickt oder etwa von einem ungefeilt liegen gelassenen Entwurfe Lope's abgedruckt. Er selbst hätte es wohl schwerlich in dieser Gestalt in die Oeffentlichkeit gelangen lassen.

„LA OBEDIENCIA LAUREADA Y PRIMER CÁRLOS DE HUNGRÍA“ schildert die Erlangung des ungarischen Throns durch einen gehorsamen Sohn. Wenn aber manche Kritiker schon die Ohrfeige im „CID“ bedenklich finden, was soll man dann zu einem Drama sagen, in welchem ein Vater seinen erwachsenen Sohn buchstäblich mit einem Stocke prügelt und dieser Prügel-



stock in der Hand des demüthigen Sohns erst zum Hauptmannsabzeichen, dann zum Generalstab, schliesslich zum Scepter wird? Dies scheint doch entschieden über das Maass des dramatisch und moralisch Erlaubten zu gehen.

„EL CABALLERO DE ILLESCAS“ schildert die tollen Streiche eines vermeinten Bauernsohns, welcher sich schliesslich als natürlicher Sohn eines italienischen Edelmanns herausstellt. Die Art, wie sich dieser Held in Neapel als Caballero aufspielt, ist ganz köstlich.

„PEDRO CARBONERO“ ist die Geschichte eines kühnen Freibeuters, welcher davon lebt, spanische Gefangene durch List und Gewalt aus Granada zu befreien, schliesslich aber mit seinen sämtlichen Gefährten von den Mauren niedergemacht wird. Den Hintergrund des Stücks bildet die bekannte Tragödie der Ausrottung des Abencerragengeschlechts in Granada. Welch wunderbarer Stoff war hier gegeben! Leider hat aber Lope die Ausführung desselben in einem seiner lässigen Momente unternommen, denn das Stück ist farblos und matt.

„EL BOBO DEL COLEGIO“ dreht sich um die unwahrscheinliche Annahme, dass ein Caballero sich als Tölpel oder offizieller Narr des „Colegio viejo“ von Salamanca aufnehmen lässt, um in dieser Eigenschaft Zutritt in das Haus der Geliebten zu erlangen. Dieser Rahmen dient hauptsächlich dazu, Lope's beliebte anzügliche Redensarten — die er in seinem „*Arte nuevo de hacer comedias*“ als bühnengerecht und wirksam empfiehlt — an den Mann zu bringen.

„EL CUERDO LOCO“ variirt das gleiche Problem, indem ein Fürst von Albanien, welcher sich nicht mächtig genug fühlt, einer gegen ihn angezettelten Verschwörung gleich in den Weg zu treten oder auch glaubt, derselben besser auf den Grund zu kommen, indem er sich wahnsinnig stellt, durch diese List die Verschwörer in Sicherheit wiegt und sie schliesslich überwindet.

„LA BUENA GUARDA“ behandelt einen später häufig benutzten legendarischen Stoff. — Doña Clara de Lara, Oberin eines Klosters, steht im Geruche der Heiligkeit, lässt sich aber von ihrem Majordomus Felis zur Liebe und Flucht verführen. Ihre Stelle im Kloster nimmt während ihrer Abwesenheit ein Engel in ihrer Gestalt ein, welcher ihr — nachdem sie bereut und Busse gethan — die Regierung wieder übergibt. Eine Be-

lustigung für die Zuhörer bietet der Umstand, dass sich Clara natürlich verschiedener Dinge nicht bewusst ist, welche ihr englischer Stellvertreter eingefädelt, jedoch noch nicht beendet hat und welche ihr am Schlusse vorgelegt werden, da niemand das Geschehene ahnt. — Das Drama ist in schöner, edler Sprache geschrieben und durchaus genussreich zu lesen, sobald man das Uebernatürliche gelten lässt. Der Sakristan Carrizo ist eine köstliche Figur.

„CON SU PAN SE LO COMA“ ist eins derjenigen Stücke, in welchen Lope den Vorzug des Landlebens gegen das Leben am Hofe hervorhebt. Er bewirkt dies mit dem einfachen Mittel, die Zwillingsöhne eines reichen Landmanns mit verschiedenen Neigungen auszustatten, den einen mit der Neigung zur Scholle, den andern mit derjenigen zum Palastleben. Letzterer macht am Hofe anfänglich sein Glück, wird dann aber durch seinen Hochmuth und den Neid Anderer so unglücklich, dass er aufs Land zurückkehrt und die Richtigkeit der Ansichten seines Bruders anerkennt.

„VIRTUD, POBREZA Y MUJER“ behandelt die rührende Liebe einer Frau zu ihrem, sie schmähhch behandelnden Gatten. Diese Hingebung geht so weit, dass sie sich in Algier als Sklavin verkauft, um das Lösegeld für ihren Peiniger zusammenzubringen, der in maurische Gefangenschaft gerathen ist. In der Zeichnung solcher Charaktere ist Lope gross und macht damit vieles gut, was er in andern Dramen durch Vorführung zweideutiger Frauencharaktere gesündigt hat.

„EL MEJOR MOZO DE ESPAÑA“ ist eine Dramatisirung der heimlichen Brautfahrt Ferdinand's des Katholischen. Dessen unwürdige Verkleidung als Pferdejunge, sowie die lächerlich unwahrscheinliche Scene, wie Prinzessin Isabela, als Landmädchen verkleidet, auf ihrer Flucht in die Hände ihres Bruders, des Königs Enrique IV. fällt und mit ihm die mehrfach besprochenen verfänglichen Redensarten wechselt, ohne erkannt zu werden, beeinträchtigen den Genuss des sonst interessanten Dramas.

„LA NOCHE DE SAN JUAN“ ist ein prächtiges Intriguenstück, welches uns die Abenteuer verschiedener Liebespaare in der Johannismacht vorführt. Es scheint unglaublich, dass es — wie der Dichter versichert — binnen fünf Tagen verfasst und einstudirt worden sei. Lope thut sich, beiläufig

bemerkt, etwas darauf zugute, dass die Handlung dieser Comödie nur etwa 10 Stunden erfordere, während die „Kunst“ 24 Stunden erlaube. Glücklicherweise hat das Stück viele andere Vorzüge.

„NADIE SE CONOCE.“ — Ein Prinz von Ungarn liebt Celia, eine ihm nicht ebenbürtige Dame. Ohne diese zu kennen, sucht sein Vater diese Neigung mit allen Mitteln zu durchkreuzen, hat aber das komische Unglück, sich in die ihm Unbekannte zu verlieben und dadurch die Liebe seines Sohnes zu rechtfertigen.

„LA ILUSTRE FREGONA“ ist eine einfache, nicht besonders geschickte Dramatisirung der bekannten Novelle des Cervantes.

„EL DESDEN VENGADO“ soll als Beispiel eines Dramas mit anekdotischer Spitze kurz analysirt werden; dasselbe findet sich im 16. Bande der „COMEDIAS NUEVAS ESCOGIDAS“ unter dem Namen des Francisco de Rojas, ist aber dem Stile nach von Lope, auch soll sich ein autographes Manuscript unsers Dichters in der Osuna-Bibliothek befinden.

Ein Graf dient dem König von Neapel mit grosser Auszeichnung, hat sich aber kein Vermögen erwerben können und findet deshalb keine Gnade vor den Augen der habsüchtigen Celia, welche er bis zum Wahnsinn liebt. Dagegen wird er von Lisena angebetet, einer hochstehenden Dame, welcher der König vergeblich den Hof macht.

Zweiter Act. Lisena gesteht dem König, ohne einen Namen zu nennen, sie liebe einen Andern. Ein Höfling findet diesen Gegenstand bald heraus, indem er der Spröden aufbindet, der Graf sei vom Pferde gestürzt und sofort verschieden. Sie geräth ausser sich, und der König, um sie weiter auf die Probe zu stellen, befiehlt dem Grafen, sich einige Tage ganz versteckt zu halten, um das Gerücht seines Todes nicht Lügen zu strafen. Dieser, welcher unterdessen mit Geldgeschenken bedacht worden ist, weiss Celia durch Freigebigkeit zu bestimmen, ihn zu genanntem Zweck in ihrem Hause zu verbergen; sie verspricht ihm sogar, seine Gattin zu werden, wenn er ein unverbrüchliches Stillschweigen bewahre, bis sie ihn davon entbinde. Dieses lächerliche und unwahrscheinliche Gelöbniss wird zum Angelpunkt der Comödie.

Dritter Act. Der König, welcher mittlerweile Lisena mit Gunstbezeugungen aller Art bestürmt, aber keinen Erfolg

erzielt hat, will ihre Standhaftigkeit damit belohnen, dass er dem Grafen befiehlt, sich wieder zu zeigen und sie zur Gemahlin zu nehmen. Dieser kommt dem ersten Theile der Aufforderung nach, bleibt aber, seinem Eide gemäss, im übrigen stumm. Der König lässt deshalb eine Belohnung von zehntausend Dukaten für denjenigen ausschreiben, der den Grafen von dem vermeinten Uebel heile, stellt jedoch die Bedingung, dass der Heilkünstler im Falle des Nichtgelingens der Cur eine Busse in gleicher Höhe erlege. Celia glaubt, des Fischzugs der zehntausend Goldstücke sicher zu sein, und er bietet sich, den Grafen reden zu machen. Dieser aber ergreift die Gelegenheit, Rache an ihrem frühern Eigennutz zu nehmen, und lässt sich durch keine ihrer Bitten bestimmen, den Mund zu öffnen. Auf Lisena's Beschwörung hin spricht er jedoch, da er durch das vorausgegangene Drängen Celia's von seinem Eide entbunden ist. Die Habsüchtige verliert ihre zehntausend Dukaten, und der Graf reicht Lisena die Hand. — Dass der Stoff ein wahrscheinlicher sei, wird niemand behaupten wollen, trotzdem ist die Comödie recht interessant. Die anekdotische Spitze derselben fand Lope in Bandello's Novellen, Theil III, Nov. XVII.

Ehe wir zur Besprechung einiger historischen Dramen übergehen, muss noch die Analyse eines der Durchschnittstücke Lope's gegeben werden, da die bisher von uns befolgte Methode der Prüfung seiner in einer oder der andern Hinsicht bemerkenswerthesten Dramen dieser Ergänzung bedarf. Wir greifen hierzu „EL PADRINO DESPOSADO“ heraus, eine ganz annehmbare Comödie, welche aber durch das lose Gefüge der Handlung die Durchschnittsarbeit des Dichters gut veranschaulicht.

Der Maurenkönig Argolan von Alcalá verfolgt die in der Nähe von Toledo spazierenden Töchter des Herzogs von Medina, María und Ines. Dieselben erreichen flüchtend ihres Vaters Palast, zeigen sich aber dann mit echt weiblicher Eitelkeit am Balkon und wechseln einige spitze Redensarten mit dem König, dessen galante Zudringlichkeit ihnen doch geschmeichelt hat. María lässt einen Handschuh fallen, welchen Argolan aufhebt. — Ein aragonischer Graf Pedro, dessen Vermählung mit Ines geplant ist, kommt nach Toledo, verliebt sich aber, statt in seine Braut, in die schöne María, den



„Engel von Castilien“. Diese erwidert seine Neigung nicht und beruhigt ihre eifersüchtige Schwester. — Argolan benutzt jetzt den Handschuh María's, um die toledanischen Ritter zum Kampfe um denselben herauszufordern. Nach langem Streite unter denselben um den Vorrang, beschliessen sie, das Los entscheiden zu lassen. Das Glück begünstigt den Grafen, er kämpft mit Argolan, besiegt ihn, erringt aber durch sein ritterliches Benehmen dessen unverbrüchliche Freundschaft. Den gewonnenen Handschuh will Don Pedro María zurückgeben, aber diese verweist ihn an Ines.

Zweiter Act. Ein Anbeter Ines', Don Antonio, will sich wegen ihrer Liebe zu dem Grafen in ihrer Gegenwart an einer Schleife erhängen — eine gewagte Scene! Ines verhindert den Selbstmord, behält die Schleife und schickt sie dem Grafen als Gunstbezeugung gegen einen Brief, welchen dieser allerdings an Doña María gerichtet hatte, welcher aber durch die Ungeschicklichkeit eines Dieners in Ines' Hände gelangt war. Der Diener, um sein Misgeschick zu verbergen, gibt dem Grafen die Schleife als Gabe Doña María's. Die Gelegenheit zu einem Gegengeschenk bietet sich dem vermeintlich Begünstigten dadurch, dass er im Spiele gegen Don Luis — einen Caballero, der von Doña María als Verwandter geliebt wurde — einen kostbaren Diamantring gewinnt. Er sendet diesen der Angebeteten und erzielt damit eine gute Wirkung, da sich dieselbe durch das Verspielen des Rings — ihrer frühern Gabe an Don Luis — durch Letztern sehr gekränkt fühlt. Trotzdem kann sie sich nicht entschliessen, den Grafen weiter zu ermuthigen, sondern enttäuscht ihn über das vermeinte Geschenk der Schleife und stellt ihm die Liebe ihrer Schwester Ines vor. — Argolan hat unterdessen mit den Christen Waffenstillstand geschlossen, besucht seinen nunmehrigen Freund, den Grafen, und theilt ihm eine maurische Prophezeiung mit, des Inhalts, dass ein König die schöne Doña María ihrem Gemahl entreissen werde. Don Luis tritt zu Beiden ein und fordert den Grafen wegen Verschenkens des Diamantrings zum Duell. Argolan will diese Gefahr von seinem Freunde abwenden, geht früh zum Stell-dichein und hat Don Luis schwer verwundet, ehe noch Don Pedro erscheint.

Dritter Act. Der Graf offenbart dem Vater Doña Ma-

ría's seine wirkliche Neigung: dieser ist damit einverstanden, während die Braut nur gezwungen einwilligt. Bald darauf muss der Graf nach Barcelona zurück, wo er seinen Anverwandten und König, Johann den Zweiten, trifft und sich dessen Amtirung als Hochzeitspathe erbittet. Der Monarch geht darauf ein und reitet an der Spitze eines stattlichen Trosses aragonesischer Cavaliere der aus Castilien ankommenden schönen Braut entgegen. Jetzt aber geht die maurische Prophezeiung in Erfüllung: den König befällt beim Anblick des „Engels von Castilien“ eine derartige Liebeswuth, dass er den Grafen tödten lassen will, um sich mit María zu vermählen. Seine bessere Natur siegt allerdings über diese Mordgedanken, aber seine Leidenschaft bleibt so übermächtig, dass er die schöne Braut — als er in seiner Eigenschaft als Pathe ihre Hand nimmt — fragt, ob sie dieselbe als Gemahlin in der seinen lassen wolle. María, welche den Grafen nicht liebt und von Gestalt und Würde des Königs verlockt wird, sagt „Ja“, und nun kommt das Sprichwort zur Anwendung: „Allá van leyes, dó quieren reyes.“ Der Graf muss sich mit Ines zufrieden stellen. — In der Novellensammlung des *Bandello* (Theil III, Nov. LIV) wird die Episode, wie König Johann sich in die Braut des Grafen Pedro (Graf von Prata) verliebt und dieselbe zur Gemahlin nimmt, in einfacher Weise erzählt. Vielleicht gab diese Novelle Lope den ersten Anstoss zu dem besprochenen Drama.

Schon aus dieser kurzen Inhaltsangabe ersieht man, dass die Handlung keine folgerichtig durchgeführte, stets auf die Katastrophe hinarbeitende ist. Sie ist nur lose gefügt und der Schluss geradezu unkünstlerisch überraschend. Die Entwicklung einer Situation aus der andern ist hier nicht zu finden, und wo sie in Lope's Dramen vorkommt, muss sie einem glücklichen Wurf seines eminent dramatischen Genies zugeschrieben werden, statt — wie bei Calderon — dem künstlerischen Verstande. Dem Mangel des letztern ist es auch beizumessen, dass Lope oft ganz novellenhafte Stoffe gebraucht, wie in „*LA POBREZA ESTIMADA*“ (vergleiche hierzu die Erzählung in dem Buche des Infanten Don Juan Manuel: „*El Conde Lucanor*“, welche in der Rivadeneyra-Ausgabe mit Nr. 25 bezeichnet ist), „*EL VALOR DE LAS MUJERES*“, „*POBREZA NO ES VILEZA*“, „*EL PIADOSO VENECIANO*“ u. s. w.,

welche kein dramatisches Genie in eine passende Form hätte giessen können. Aber selbst diese verfehlten Schöpfungen enthalten immer Schönes: reizende Sprache, gut geschilderte Charaktere und einzelne durchaus dramatische Situationen.

Der jetzt folgenden Besprechung einiger geschichtlichen Dramen ist vor auszuschicken, dass eine scharfe Grenze zwischen diesen und manchen der bereits abgehandelten kaum zu ziehen ist. Dichtung und Wahrheit ist in vielen derselben derart gemischt, dass eine Trennung nur Nothbehelf sein kann, um die Rundschau über die ungeheure Menge der Dramen Lope's etwas zu erleichtern. Wir beginnen mit:

„LA REINA JUANA DE NÁPOLES.“ — Königin Johanna von Neapel soll nach der letztwilligen Verfügung ihres verstorbenen Vaters sich mit dem Prinzen Andreas von Ungarn vermählen. Sie liebt jedoch den Fürsten Ludovico von Tarent und gibt ihm nächtliche Stelldichein im Palastgarten, bei welchen sie das Geheimniss ihrer Persönlichkeit zu wahren weiss. Ludovico kann nur ahnen, wer seine unbekannte Geliebte ist, aber diese Ahnung wird ihm eines Nachts zur Gewissheit, als er im Parke einschläft und beim Erwachen die Königskrone auf seinem Haupte findet, mit welcher ihn Johanna während seines Schlummers geschmückt. Eine beiderseitige Erklärung folgt, und Ludovico darf sich mit Sicherheit als künftigen König von Neapel betrachten. Den Strich durch diese Rechnung macht ihm Prinz Andreas, welcher, trotz eines gegebenen Versprechens, von der Vermählung mit Johanna abzustehen, mit einem Heere vor Neapel erscheint, um diese Verbindung zu erzwingen. Der Verrath einiger Grossen öffnet ihm die Thore der Stadt, der Palast füllt sich mit ungarischen Truppen, und die Königin sieht sich in den Händen ihrer Gegner. Mehr aber als die Gewalt der Umstände, bewegt sie des Prinzen unerwartet demüthiges Werben, ihre Neigung der Ruhe des Königreichs zu opfern. Nach einiger Ueberlegung willigt sie ein, ihm Person und Reich zu übergeben. Andreas, ein Wolüstling, hat kaum das Ziel seiner Wünsche durch den Besitz der schönen Königin erreicht, als er ihrer müde wird und andern Weibern nachstellt. Seine rücksichtslose Ueppigkeit und Grausamkeit machen ihn allmählich bei Adel und Volk gleich verhasst. Als er schliesslich auf den Gedanken kommt, die Königin heimlich durch Gift aus dem Wege zu räumen, da

sie sich seinen Ausschreitungen widersetzt, ist Johanna ebenfalls auf dem Standpunkte angelangt, seinen Tod zu planen, und es handelt sich nur darum, wer dem andern zuvor- komme. Diese Combination gibt Veranlassung zu einigen Scenen, welche dem Packendsten beizuzählen sind, was die dramatische Kunst aufzuweisen hat. — Die Königin befindet sich in ihrem Arbeitszimmer und dreht eine seidene Schnur; ihre Hofdamen sitzen um sie herum, ebenfalls mit Arbeiten beschäftigt, und eine derselben, Margarita, singt in Gemeinschaft mit einigen andern:

**Margarita y coro.**

*Si te quisiere matar  
algun enemigo fiero,  
¡madruga y mata primero!*

**Margarita** (sóla).

*¿Oyes?*

**Reina.**

*Sí.*

**Margarita.**

*¡Pues madruga!*

**Margarita und Chor.**

Will ein grimmer Feind dich tödten,  
Komme seiner Wuth zuvor,  
Tödt' zuerst ihn!

**Margarita** (allein, zur Königin).

Hörst du?

**Königin.**

Ja.

**Margarita.**

Also komme ihm zuvor!

Einige Edelleute — zuletzt Ludovico — treten ein, um ihre Klagen gegen Andreas vorzubringen. Die Erbitterung der Königin erreicht damit den Gipfel, als der König mit seinem Günstling, dem Grafen Antonio, eintritt. Im Scherze gesprochen, im Ernste gemeint, sagen sich die feindlichen Gatten ihre Anschläge ins Gesicht:

**Andrés.**

*Un cordon habeis tejido,  
¿no sabremos, para qué?*

**Reina.**

*Para ahorcaros.*

**Andrés.**

*No es bueno,  
que os pienso yo dar veneno.*

**Reina.**

*¿Veneno á mí? Ya lo sé.*

**Andrés** (aparte al conde).

*Conde ¿qué os parece desto?  
Ella se burla conmigo,  
yo en burlas, veras le digo.*

**Reina.**

*Yo os he de ahorcar bien presto.*

**Andreas.**

Eine Schnur habt Ihr gedreht,  
Darf man deren Zweck nicht wissen?

**Königin.**

Euch zu hängen.

**Andreas.**

Ganz verfehlt,  
Denn ich denk' Euch Gift zu reichen.

**Königin.**

Mir ein Gift? Dies weiss ich schon.

**Andreas** (bei Seite, zum Grafen).

Graf, was haltet Ihr davon?  
Nur im Scherz spricht sie mit mir,  
Ich sag' Wahrheit in dem Scherz.

**Königin.**

Baldigst werd' ich Euch erhängen.



**Andrés.***Yo el veneno os he de dar.***Reina.***Uno será de los dos,  
el burlado.***Andrés.***Sereis vos.***Margarita (á la Reina).***¿Oyes?***Reina.***Sí.***Margarita.***¡Pues madrugar!***Andreas.***Ich werd' Euch den Giftrunk reichen.***Königin.***Eines von uns beiden wird  
Hintergangen werden.***Andreas.***Dies**Werdet Ihr sein.***Margarita (bei Seite, zur Königin).***Hörst du?***Königin.***Ja.***Margarita.***Also komme ihm zuvor!*

Die Königin verlangt ein Glas Wasser, Andreas befiehlt dem Grafen, ein solches — mit Gift gemischt — zu holen. Johanna, welche um die Pläne ihres Gemahls weiss, hat damit ihren Zweck erreicht, den Grafen zu entfernen und Andreas in Sicherheit zu wiegen; sie fordert letztern auf, mit ihr ein Nebengemach zu betreten, und erdrosselt ihn dort unter Beihülfe ihrer Hofdamen mittels der von ihr gedrehten seidenen Schnur. Das Reich frohlockt über den Tod seines Bedrückers, und die Königin verspricht Ludovico, ihm nach Ablauf des Trauerjahrs die Hand zu reichen.

Die Handlung, deren Hauptzüge wir in Obigem gegeben haben, ist reich, wenn auch nicht gleichmässig interessant, die Katastrophe dagegen unübertrefflich. Lope's Meisterschaft in Zeichnung der Charaktere tritt glänzend hervor, besonders in den beiden Hauptfiguren: dem wollüstigen, wetterwendischen, schwächlichen, grausamen Andreas und der unbeugsamen Königin, welche sich einmal durch Bitten lenken lässt, dann aber nach gefundenem Widerstand ihr trotziges Naturell um so härter herauskehrt. — Zu bemerken ist noch, dass das Stück in dem siebenten Bande der „*Comedias nuevas escogidas*“ als das Werk „dreier Dichter“ gedruckt ist, was jedoch augenscheinlich auf Irrthum beruht.

Kein Drama, sondern eine dramatisirte Chronik ist: „*EL PRIMER REY DE CASTILLA*“, was schon aus einer kurzen Inhaltsangabe erhellt. — König Alfons V. von Leon verspricht aus politischen Gründen die Hand seiner Schwester Teresa dem Maurenkönig Audalla von Toledo und führt diese Ver-

einbarung trotz des Widerspruchs der Braut und seines Sohnes Bermudo durch. Audalla verstösst seine Gemahlin Dalifa und begibt sich nach Madrid, um die Vermählung mit Teresa zu feiern. Als er aber trotz ihres Widerstands die Ehe vollziehen will, erscheint ein Engel, erfasst ihn und schleudert ihn halbtodt zu Boden. Voll Entsetzens schickt er Teresa nach Leon zurück, welche dort den Schleier nimmt. Auch König Alfonso wird für die Entwürdigung seiner Schwester und des christlichen Glaubens bestraft, denn vor den Mauern von Viseo bereitet ein feindlicher Pfeilschuss seinem Leben ein jähes Ende.

Zweiter Act. Fernan Lainez, ein castilianischer Edelmann, und seine drei Neffen (die Velas), welche von einem frühern Grafen von Castilien schweres Unrecht in ihrer Familie erfahren und deshalb dem oben genannten Audalla gedient hatten, sind in den Dienst des neuen Königs Bermudo von Leon getreten. Da aber bald darauf eine kreuzweise Vermählung zwischen Bermudo und der Schwester des neuen, dreizehnjährigen Grafen García von Castilien, sowie zwischen dem letztern und Doña Sancha, der Schwester Bermudo's, vereinbart wird, so glauben die Velas ihre kaum angetretene Stellung gefährdet. Als der junge García zu den Verlobungsfeierlichkeiten in Leon eintrifft, sinnen sie deshalb auf seinen Untergang. Nachdem sie, um ihn in Sicherheit einzuwiegen, seine Verzeihung angefleht und erhalten haben, erregen sie einen Tumult, in welchem sie ihn gefangen nehmen. Doña Sancha eilt herbei, um ihren Gatten zu vertheidigen, und Fernan Lainez vergisst sich so weit, ihr deshalb einen Backenstreich zu geben. Als García den Dolch zückt, um diesen Schimpf zu rächen, wird er von den Velas niedergestossen. Sein Tod ist die Ursache eines Erbfolgestreits in Castilien, da sowohl der König von Navarra, als König Bermudo von Leon mit Schwestern des ermordeten García vermählt sind. Der Zwiespalt wird dadurch geschlichtet, dass Fernando, Sohn des Königs von Navarra, Doña Sancha, Witwe García's und Schwester Bermudo's, die Hand reicht und zum Grafen von Castilien eingesetzt wird. Als Bedingung ihrer Vermählung fordert Doña Sancha die Bestrafung ihres Beleidigers Fernan Lainez, und dieser, welcher als Flüchtling im Gebirge umherirrt, wird aufgesucht, entdeckt und unter Martern hingerichtet.

Dritter Act. Graf Fernando lässt sich von seinen Unterthanen zum König ausrufen, was seinen Schwager Bermudo derart aufbringt, dass er ihn mit Krieg überzieht. Fernando siegt aber nicht allein in der Entscheidungsschlacht, sondern tödtet auch Bermudo im Zweikampfe und folgt ihm als König in Leon. Infolge eines Gelübdes, welches er im Kriege gethan, erbittet er sich sodann von dem Maurenkönig von Sevilla die Knochen der beiden Heiligen Justa und Rufina, aber seinen Boten erscheint der heilige Ildefonso und verkündigt ihnen, diese Reliquien müssten in Sevilla bleiben, dagegen sollten sie seine Ueberreste nach Leon überführen. Mit der Krönung Fernando's in Leon, welche durch das Eintreffen dieser religiösen Schätze verherrlicht wird, schliesst das Stück.

Die künstlerische Berechtigung einer derartigen Behandlung des Dramas muss im Princip aufs entschiedenste in Abrede gestellt werden. Betrachtet man aber im vorliegenden Falle die Sache als Vorführung eines Theils spanischer Nationalgeschichte in edelster und würdigster Form, als Sporn zur Begeisterung für das Vaterland, als greifbarste Belehrung der versammelten Volksmenge in Dingen, welche ihr weder aus Büchern, noch aus dem mangelhaften Schulunterrichte bekannt sein konnten (das einzige weitere Hilfsmittel waren die alten Balladen), so wird man das besprochene Schauspiel günstiger beurtheilen müssen, als es die blosse Theorie erlaubt.

„EL CONDE FERNAN GONZALEZ“ darf mit „EL PRIMER REY DE CASTILLA“ in eine Linie gestellt werden, sowohl was chronikartige Behandlung, als Schönheit der Sprache und vaterländischen Sinn betrifft. Lope hat getreulich die alten Sagen über den Titelhelden benutzt. So finden wir die Schlacht gegen den Maurenkönig Almanzor, in welcher der Mönch Pelayo und der heilige Jacobus (Santiago) dem Grafen beistehen; den Tod des Königs Sancho Abarca von Navarra im Einzelkampf gegen den Grafen; die Gefangenschaft des letztern durch Verrätherei in Navarra und seine spätere Gefangenschaft in Leon, aus welchen beiden er durch seine Gemahlin Doña Sancha von Navarra befreit wird; schliesslich die Unabhängigkeitserklärung Castiliens, da der König von Leon die für einen Falken und ein Pferd aus der Kriegsbeute

Almanzor's bedungene Summe von tausend Mark Silber, welche durch Stundung ins Unberechenbare angewachsen ist, nicht erlegen kann. Alles dies ist zu einem historischen Gemälde zusammengestellt, welches dem auf den Ruhm seiner Ahnen stolzen Castilianer das Bewusstsein der Berechtigung dieses Gefühls lebhaft vor Augen führte.

Ein Drama, welches dem gleichen Zwecke dient, ist „EL CERCO DE SANTA FÉ“. Dasselbe weist auch ähnliche dramatische Fehler auf, denn es besteht nur aus geschichtlichem Hintergrund, auf welchem sich weder eine Haupthandlung, noch ein Hauptheld abhebt. Alles besteht aus Episoden und Nebenhelden, aber die aus den alten Balladen bekannten historischen Anekdoten werden uns frisch und lebendig vors Auge gebracht und sind in solcher Weise ihrer Wirkung immer sicher. Das Stück muss eins der frühesten unsers Dichters sein (es ist auch im ersten Bande seiner Comödien abgedruckt), denn die zwecklose Vorführung zweier allegorischen Figuren: „España“ und „Fama“, ist offenbar eine Reminiscenz an seine Vorgänger.

Auch „EL CASAMIENTO EN LA MUERTE Y HECHOS DE BERNARDO DEL CARPIO“ leidet unter dem gleichen Fehler, dass der dramatische Hintergrund Hauptsache ist. Nicht allein wird uns Bernardo del Carpio mit seinem Balladenkreis, sondern auch der karolingische Paladinenkreis in Paris vorgeführt. Die Schlacht von Roncesvalles darf nicht fehlen, ebenso wenig die Sage von dem Muttergottesbilde der „Peña de Francia“. Was indessen dem Stücke einen grössern künstlerischen Werth verleiht, ist die letzte Scene, in welcher uns gezeigt wird, wie Bernardo — um seine Geburt zu legitimiren — die Hand seiner gewaltsam aus dem Kloster geholten Mutter in die kalte Rechte seines todten Vaters legt, dessen Befreiung aus dem Kerker der treue Sohn erst drei Tage nach dessen Hinscheiden erreicht hat.

„LAS FAMOSAS ASTURIANAS.“ — König Alfons der Keusche wird gekrönt, nachdem der Versuch einiger Verräther, ihn zu tödten, hauptsächlich durch die Tapferkeit des Helden Nuño Osorio vereitelt worden ist. Bei den Krönungsfeierlichkeiten macht Nuño tiefen Eindruck auf eine bisher der Liebe unzugängliche edle Jungfrau, Doña Sancha. Eine Annäherung Beider wird jedoch nur durch ein unseliges Verhängniss



herbeigeführt. Der Maurenkönig Almanzor von Córdoba, welcher den mit dem verstorbenen König Mauregato vereinbarten schimpflichen Tribut von hundert Jungfrauen zu fordern hat, schickt eine Gesandtschaft, um denselben einzuholen. König Alfons beruft seinen Staatsrath, und alle Mitglieder desselben, mit Ausnahme Nuño's, stimmen für Gewährung des Tributs, da das Königreich mangels kriegerischer Vorbereitung dem mächtigen Almanzor nicht trotzen könne. Nuño wird trotz seines Widerspruchs mit der Ausführung dieses Beschlusses betraut.

Zweiter Act. Da das verhängnißvolle Los, durch welches unter den Jungfrauen des Landes die hundert maurischen Opfer bestimmt wurden, auch Doña Sancha getroffen hat, begibt sich Nuño auf die Besitzung ihres Vaters Don García, um ihm die Hiobspost zu verkündigen. Er findet jedoch am Abend seiner Ankunft nicht den Muth dazu und erwidert auf Don García's Befragen, was ihn hergeführt, in allgemeiner Weise, die Ursache seines Besuchs sei Doña Sancha. Letztere fühlt sich höchlichst beglückt in dem Gedanken, Nuño wolle um ihre Hand anhalten, gesteht dies ihrem Vater und bittet ihn, dem vermeinten Werber freundlich entgegenzukommen. Don García bringt am nächsten Morgen die Angelegenheit zur Sprache, wird aber von Nuño mit der Nachricht niedergeschmettert, er sei beauftragt, Doña Sancha als eine der durch das Los bestimmten Jungfrauen den Mauren zuzuführen. Unter Thränen der Verzweiflung müssen sich Vater und Tochter in ihr Schicksal fügen.

Dritter Act. Nuño Osorio kommt mit seinen hundert Jungfrauen und hundert Mann Bedeckung vor dem Lager der Mauren an, welche fünfhundert Mann stark sind. Vor Erfüllung seiner Mission will er aber von Doña Sancha, die bisher mit nackten Armen und Beinen einhergeritten und deshalb für irrsinnig gehalten worden ist, den Grund erfahren, warum sie sich beim Anblick der Mauren schamhaft bekleidet hat. Sie erklärt auf sein Befragen, bisher habe sie sich unter ihresgleichen, unter Weibern befunden, vor denen sie sich nicht zu bedecken brauche, jetzt aber komme sie zu den Mauren, welche Männer seien. Dieser Schimpf setzt Nuño's Heldenblut derart in Wallung, dass er — den Gehorsam gegen den königlichen Befehl beiseite setzend — mit

seinen hundert Soldaten und den in der Eile bewaffneten Jungfrauen auf die Mauren einhaut. Er erfight einen glänzenden Sieg, aber König Alfons will ihm bei seiner Rückkehr, durch den Bruch seines den Mauren gegebenen königlichen Worts aufs höchste erbittert, den Kopf vor die Füße legen lassen. Auf Bitten Doña Sancha's lässt er aber Nuño vorher zu Worte kommen, und die Erzählung der Art seiner Beschimpfung trägt ihm die Verzeihung des Königs und die Hand der Geliebten ein.

Das Stück ist voll dramatischen Lebens und patriotischen Schwungs; die Handlung ist einheitlich, Sprache und Charakterzeichnung gleich kernig. Es ist in dem sogenannten „lenguaje antiguo“ (Altspanisch) geschrieben, was — obgleich nur ein äusserliches Mittel — in diesem Falle entschieden die poetische Wirkung erhöht.

Das Drama „LAS DONCELLAS DE SIMANCAS“ ist in der Form, wie es in den Einzeldrucken auf uns gekommen ist, wahrscheinlich nicht die Originalarbeit Lope's, sondern die Ueberarbeitung eines spätern Dichters. Wenn man z. B. die erste Scene des Stücks mit der zweiten vergleicht, so wird man finden, dass die erste kaum von Lope herrühren kann, die zweite dagegen allerdings die deutlichsten Spuren seines Geistes trägt. Die Handlung ist interessant. Sieben Jungfrauen eines Städtchens sollen den Mauren als Tribut übergeben werden. Um diesem Schicksale zu entgehen, hacken sie sich die linke Hand ab, da der Vertrag mit den Mauren bestimmt, dass nur körperlich tadellose Mädchen ausgeliefert werden dürfen. Als aber der Führer der Ungläubigen, voll Bewunderung über diese Heldenthat, auf Uebergabe gerade dieser Jungfrauen dringt, erzwingen dieselben von dem anwesenden König Mauregato mit dem Schwerte in der Hand die ewige Befreiung ihres Städtchens von der schimpflichen Abgabe. Das Städtchen erhält ausserdem zum Andenken an die „sieben Einhändigen“, d. i. „Siete Mancas“, den Ehrennamen Simancas.

„EL BASTARDO MUDARRA“ behandelt die bekannte Episode der sieben Infanten von Lara und die Rache für deren Tod durch ihren Halbbruder Mudarra. Der wunderbare Stoff aus der vaterländischen Sagengeschichte erscheint in jeder Form dankbar, aber leider hat Lope denselben in diesem Drama nicht genügend ausgebeutet.

„LAS ALMENAS DE TORO“ gründet sich auf eine tiefpoetische alte Ballade, von welcher uns bedauerlicherweise nur ein kleines Bruchstück erhalten ist. — Der Sohn Ferdinand's des Grossen, König Sancho, welcher die Theilung des Reichs unter sich und seine Geschwister nicht billigt, zieht vor die feste Stadt Toro, um dieselbe seiner Schwester Elvira zu entreissen. Auf den Zinnen der Burg erblickt er eine entzückende Frauengestalt, wird von heftiger Liebe zu derselben ergriffen, hört aber zu seiner schmerzlichen Enttäuschung, dass es Doña Elvira, seine Schwester, ist, die er seit ihrer Kindheit nicht gesehen hat. Nun verwandelt sich seine Liebe in Hass, er will seine Armbrustschützen auf die schöne Schwester schiessen lassen, aber der Cid verhindert dieses übereilte Vorhaben. Hier bricht die Ballade ab; was Lope dazuerfunden hat, fällt leider stark dagegen ab. Der König nimmt die Stadt durch einen verrätherischen Streich des aus den Cid-Romanzen bekannten Bellido Dolfos ein, Elvira flieht, tritt unerkannt in die Dienste eines alten begüterten Edelmanns, wird dort mit dem gleichfalls in Verkleidung dienenden Enrique, Sohn des Herzogs von Burgund, bekannt und reicht demselben nach dem Tode König Sancho's und ihrer Rückkehr nach Toro die Hand.

„LAS PACES DE LOS REYES Y JUDÍA DE TOLEDO.“ Wie schon früher bemerkt, zerfällt dieses Drama in zwei durchaus verschiedenwerthige Theile, den trocken-geschichtlichen ersten Act und die ein Schauspiel für sich bildenden zwei letzten Acte, welche zu dem Besten gehören, was Lope geschaffen hat. Wir erwähnen deshalb nur kurz, dass der erste Act die Erhebung des zehnjährigen Alfons VIII. zum selbstherrschenden König (trotzdem er nach dem Testamente seines Vaters erst mit 15 Jahren volljährig werden sollte) und die darauf folgende Eroberung der uneinnehmbaren Festung Zurita durch den Verrath eines Sklaven behandelt.

Zweiter Act. König Alfons hat sich mit Eleonore von England vermählt, welche er aufrichtig liebt. Das Unglück will aber, dass er bei einem Spaziergange in der „Huerta del Rey“ bei Toledo, in der Nähe der halbverfallenen Paläste Galiana's, Rachel, eine bildschöne Jüdin, baden sieht. Er wird von rasender Liebe für das verführerische Weib ergriffen und befiehlt seinem Begleiter Garceran Manrique, dasselbe in die

Paläste zu bringen und seinen Besuch für den kommenden Abend anzukündigen. Er kehrt alsdann nach der Stadt zurück, wo er durch sein halb bewusstloses Benehmen die Eifersucht seiner Gemahlin erregt. Der Gedanke an die wahnsinnig begehrte Jüdin hat bereits so ausschliesslich die Herrschaft über ihn erlangt, dass er die für einen Maurenkrieg geworbenen Truppen aufzulösen befiehlt, da er sich nicht von Toledo entfernen will. Während eines grauserregenden Sturmes begibt er sich am Abend nach den Galiana-Palästen und dringt hinein, trotz Blitz, Donner und Geistererscheinungen, welche ihm den Weg verlegen.

Dritter Act. Sieben Jahre hat der König, Reich und Gemahlin vergessend, in den Armen der schönen Jüdin im maurischen Zauberpalast verträumt. Die Königin und deren Söhnchen Enrique fordern nunmehr die leitenden Grossen des Reichs auf, ihren Herrscher aus den Banden der ungläubigen Geliebten zu befreien; das hierfür vorgeschlagene Mittel ist deren Ermordung. Die versammelten Edelleute versprechen, diesem Plane ihre Arme zu leihen. — Der Dichter führt uns nun den liebebethörten Monarchen in Gesellschaft seiner Angebeteten vor. Beide fischen im Tajo, und im Liebesgetändel verabreden sie, jedes solle für das andere einen Zug thun. Alfons fühlt zuerst etwas Schweres an seiner Angel, zieht dieselbe heraus und findet zu seinem und Rachel's Entsetzen einen Todtenkopf an ihr hängen. Rachel dagegen fischt für Alfons einen Olivenzweig. Die Vorbedeutung, dass durch den Tod der schönen Jüdin dem Reiche der Frieden wieder erblühen werde, geht rasch in Erfüllung. Alfons wird in einer wichtigen Angelegenheit abberufen, die Verschworenen dringen in den Palast und stossen Rachel nieder. Diese ruft mit ihrem letzten Athemzuge Christus an, da sie im Glauben an den Gott ihres heissgeliebten Alfons sterben will. Als der König die Mordthat erfährt, geräth er ausser sich vor Wuth, ruft nach Pferden und stürmt voll Rachegeanken nach Madrid. In Illescas erscheint ihm jedoch ein Engel, welcher ihm seine Sünde vorhält und ihm verkündigt, als Strafe werde seine männliche Nachkommenschaft aussterben. Er ist so zerknirscht, dass er in der Barmherzigkeitskirche sein schweres Vergehen gegen Gott abbittet. Die ihm nachgereiste Königin findet sich auch in der Kirche ein, und hier versöhnt sich das



Fürstenpaar. Diese Scene ist geradezu grossartig, und die poetische Verschlingung der Gebete beider Gatten gehört zu dem Ergreifendsten, was die dramatische Kunst aufzuweisen hat.

Die Handlung ist tiefpoetisch, ebenso die Sprache; einige Scenen sind von entzückender Schönheit. Der tapfere König in Liebesketten und die feurig liebende Jüdin erregen unsere Theilnahme im höchsten Grade.

„LA CAMPANA DE ARAGON.“ — In diesem Schauspiele haben wir nicht weniger als drei Könige von Aragon, welche sich in der Regierung folgen. Der letzte derselben ist König Ramiro „der Mönch“, welcher infolge des Todes seiner beiden Brüder die Klosterzelle verlassen muss, um das Scepter zu ergreifen. Von seinen Grossen gering geschätzt, sendet er einen Vertrauten an seinen frühern Abt, mit der Bitte, ihm zu rathen, was er zur Abhülfe dieses Misstandes thun solle. Der Abt, welchem ohne Zweifel die bekannte Anekdote aus der römischen Königsgeschichte vorschwebt, ergreift sein Messer, schneidet im Klostergarten die höchstgewachsenen Blumen ab und beauftragt den Boten, das Gesehene dem König mitzutheilen. Ramiro versteht die Andeutung und gibt Befehl, seine Grossen zu berufen, da er eine Glocke zu verfertigen gedenke, deren Schall man in der ganzen Welt hören solle. Spottend gehorchen die übermüthigen Vasallen, aber bald werden sie eines bessern belehrt, denn die Glocke wird aus ihren abgeschlagenen Köpfen aufgebaut und tönt nun allerdings durch die ganze Christenheit. — Dem Stücke fehlt Einheit der Handlung, aber es ist voll frischen historischen Lebens. Don Juan de Vera Tassis hat es in seinem Drama „LA CORONA EN TRES HERMANOS“ nachgeahmt.

In „LA INOCENTE SANGRE“ wird die Geschichte der Caravajales unter König Ferdinand IV. behandelt, eine Episode, welche genanntem Monarchen den Beinamen „El emplazado“ eingetragen hat. Der Ueberlieferung nach hatte einer dieser durch eine unbegreifliche Leichtfertigkeit des Königs unschuldig zum Herabstürzen vom Martosfelsen verurtheilten Brüder unmittelbar vor seinem Tode den fürstlichen Richter binnen kurzer Zeit vor das Tribunal Gottes gefordert, und diesem Begehren war von seiten des Allgerechten stattgegeben worden, denn der junge Monarch verschied bald darauf plötzlich

und ohne vorhergehende Krankheitserscheinungen auf seinem Schlafsessel. — Dieser Stoff ist gewiss interessant, aber die Führung der Handlung ist schleppend, und mehrere Episoden könnten mit Vortheil wegfallen. Culturgeschichtlich bedeutend ist das „Vejámen“ in Salamanca im zweiten Act.

„LOS BENAVIDES“ ist ein schönes Stück historischer Poesie, welches die Charaktere einer roh-kriegerischen Vorzeit vortrefflich schildert, andererseits aber an grellen Mängeln leidet.

„EL PAJE DE DON ALVARO.“ — Morales, der Lieblingspage Don Alvaro de Luna's, liebt Elvira, die Tochter Don Sancho de Medrano's, und der allmächtige Condestable bringt die Verlobung mit derselben zu Stande, obgleich ihr Vater deren Hand bereits einem italienischen Grafen zugesagt hat. Aber schon ist Don Alvaro's Glückssonne im Sinken, er wird auf Befehl des Königs Johann II. verhaftet und hingerichtet. Morales, sein treuer Begleiter bis auf das Schaffot, leidet unter dem Unglücke seines Herrn, indem sowohl seine Habe als diejenige seines Vaters als Güter des Condestable confiscirt werden. Trotzdem bleibt ihm Elvira treu; weder die Befehle ihres Vaters, noch die Werbungen des Grafen können ihre Standhaftigkeit erschüttern. Der Lohn hierfür lässt nicht lange auf sich warten, denn König Johann wird von seinem Günstling Don Juan Pacheco zu Gunsten Morales' umgestimmt, gibt ihm seine Güter zurück und schlägt ihn eigenhändig zum Ritter des Santiago-Ordens.

Dies ist in kurzen Zügen der Inhalt des interessanten Dramas, welches dem Stile nach von Lope herrührt, wenn es auch unter dem Namen Calderon's gedruckt und in Medel's Katalog als Werk Don Juan Velez de Guevara's aufgeführt ist. Die Handlung ist einheitlich und rührend, die Charakterzeichnung musterhaft, die Sprache durchaus rein und würdig. Das stets interessante Thema der Hinfälligkeit menschlicher Grösse, welches durch die Katastrophe Don Alvaro de Luna's lebhaft veranschaulicht wird, bildet einen höchst wirkungsvollen Hintergrund für die wechselnden Schicksale seines Lieblingspagen.

„EL PIADOSO ARAGONÉS“ führt uns die Kriege des Prinzen Carlos von Viana gegen seinen Vater, König Johann II. von Aragon vor. Die Handlung ist undramatisch und schlecht geführt. Auch kann dieselbe von dem Vorwurfe grober Ge-

schichtsfälschung nicht freigesprochen werden, denn dass der alte habgierige Johann II. von Aragon, der unverbesserliche Störenfried zu Zeiten Johann's II. von Castilien, so edel, sein humanistisch gebildeter Sohn Carlos (Verfasser einer Chronik der Könige von Navarra und Uebersetzer der Ethik des Aristoteles) so schlecht gewesen sei, ist doch wissenschaftlich parteiische Auffassung und Lobhudelei für die Nachkommen Ferdinand's des Katholischen, welchem ein besseres Schicksal zutheil ward als seinem unglücklichen Stiefbruder. Den unzuverlässigen, immer nur nach Opportunitätsrücksichten handelnden Charakter Ferdinand's, hat übrigens Lope — wenn auch wohl unabsichtlich — in vorliegendem Drama durch die Episode mit Doña Ana in helles Licht gesetzt: Ferdinand verspricht dieser in feierlicher Weise, ihr Gemahl zu werden, wenn er auf den Königsthron gelange, und bricht diesen Eid ohne jedes Bedenken, als ihm die Vermählung mit Isabella von Castilien angetragen wird, eine treffliche Vorübung für sein späteres Eingehen und Auflösen der feierlichsten Bündnisse je nach Convenienz des Augenblicks.

„LAS CUENTAS DEL GRAN CAPITAN“ schildert, wie Gonzalo Hernandez de Córdoba, der „grosse Feldherr“, bei König Ferdinand dem Katholischen politischer Umtriebe zu Gunsten des Erzherzogs Philipp von Oesterreich (Philipp I. von Spanien) beschuldigt und zur Rechnungsablage über grosse Summen aufgefordert wird. Letztern Punkt erledigt er in der Weise, dass er dem König für Spione, Pulver und Glockengeläute bei seinen unzähligen Siegen eine grössere Summe als die in Rede stehende herausrechnet. Der grosse Feldherr in seiner selbstbewussten Ruhe und sein Begleiter, der bekannte herculische Eisenfresser García de Paredes, sind lebenswarme Figuren. Das Stück ist das Vorbild von Cañizares' gleichbetitelmtem Drama.

„ARAUCO DOMADO.“ Hier geht der Dichter natürlich von dem einseitigen Standpunkte der Conquistadoren aus, dass die Araukaner — im wahren Sinne des Worts Freiheitshelden — Rebellen gegen die edeln Spanier gewesen seien, welche ihnen in uneigennütziger Weise das Licht des Evangeliums gebracht hätten. Dass ein Drama auf solcher Grundlage den heutigen Leser nicht erwärmen kann, liegt auf der Hand, auch wenn die Ausführung besser als im vorliegenden Falle wäre.

„EL HIJO DE LA MOLINERA“ behandelt die Geschichte des natürlichen Sohns des Herzogs von Alba, Don Fernando de Toledo, in Lope's malerischer, aber etwas flüchtiger Weise. Die Figuren des ritterlichen Herzogs, der hingebenden Müllers-tochter (seiner Geliebten), des selbstbewussten, heldenkühnen Fernando und der (selbst ehe sie weiss, dass sie gegründete Ursache dazu hat) heimlich eifersüchtigen Herzogin sind prächtig gezeichnet.

„EL ASALTO DE MASTRIQUE POR EL PRÍNCIPE DE PARMA“ ist kein Drama, sondern eine Reihe lebender Bilder aus dem Kriege in den Niederlanden. Das Lagerleben und der Kriegslärm werden in frischen Scenen dargestellt, welche eine lebenswarme Ergänzung der Geschichtschreibung damaliger Zeit bilden. Dass das Stück entschieden als geschichtlich wahr gemeint ist, und die spanischen Feldherren und Soldaten verherrlichen soll, wird zur Genüge durch die vielen, offenbar wirklich vorgefallenen Einzelheiten bewiesen. Auch der berühmte Lope de Figueroa mit seinem gichtkranken Bein — am besten aus Calderon's „EL ALCALDE DE ZALAMEA“ bekannt — spielt darin eine bemerkenswerthe Rolle.

Aus der portugiesischen Geschichte sind folgende Dramen:

„EL PRÍNCIPE PERFECTO“, erster und zweiter Theil. Diese bringen eine Reihe anekdotischer Episoden aus dem Leben Johann's II. von Portugal. Die dramatische Einheit wird nur äusserlich durch die Person des Königs zusammengehalten, aber die dargestellten Scenen sind interessant und müssen auch dem damaligen Theaterpublikum sehr gefallen haben, denn Lope verspricht am Ende des zweiten Theils einen dritten.

„LA TRAGEDIA DEL REY DON SEBASTIAN Y BAUTISMO DEL PRÍNCIPE DE MARRUECOS.“ Der Doppeltitel bezeichnet leider auch eine Doppelhandlung und zwar nicht zwei Handlungen nebeneinander, sondern nacheinander. Der erste Act ist ein schönes historisches Gemälde des unseligen Feldzugs nach Afrika, welcher den jungen Heldenkönig Sebastian von Portugal 1578 auf das Schlachtfeld von Kassr-el-Kebir hinstreckte. Der zweite und dritte Act dagegen sind — mit Ausnahme einer längern Erzählung der genannten Schlacht — ganz dem jugendlichen Maurenprinzen Muley Scheikh gewidmet, welcher dem Blutbade in Kassr-el-Kebir entging, in



Spanien seinen Wohnsitz nahm und durch eine Procession zu Ehren der heiligen Jungfrau zur Annahme des Christenthums veranlasst wurde. Nichts kann indessen widerwärtiger sein, als die Belehrung des Katechumenen in der neuen Religion durch die pfäffischsten Mirakelgeschichten und Kniffe. Wer ohne das Gefühl des Ekels von dem Stücke scheiden will, muss dasselbe nach dem ersten Acte aus der Hand legen.

„EL DUQUE DE VISEO.“ — Vier Brüder, die Blüten des portugiesischen Adels: der Condestable, der Herzog von Guimarães, der Graf von Faro und Don Alvaro sind König Johann „el bravo“ unsympathisch, da er sie für mächtig genug hält, seine Herrschaft zu untergraben. Der König ist sich bewusst, dass sein kaltes, abstossendes Temperament dem Volke nicht gefällt und dass dessen Sympathien — sowie diejenigen der genannten vier Brüder — auf Seite seines Schwagers, des leutseligen Herzogs von Viseo, sind. Dazu kommt, dass er selbst kinderlos ist und auch deshalb seine Herrschaft nicht für unbedingt sicher hält. Das Unglück will, dass Doña Ines, eine Hofdame, den kürzlich aus Afrika zurückgekehrten Condestable um seine Meinung über die ihr vorgeschlagene Vermählung mit Don Egas, Günstling des Königs, befragt. Der Condestable begeht die Unvorsichtigkeit, ihr unter dem Siegel der tiefsten Verschwiegenheit anzuvertrauen, das Blut der Vorfahren Don Egas' habe sich in Afrika einmal mit Maurenblut gemischt. Mehr bedarf es bei der ahnenstolzen Ines nicht, ihren Werber abzuweisen; sie ist aber nicht stark genug, ihm auf sein Drängen hin den Grund dieses Entschlusses, sowie dessen Urheber zu verschweigen. Don Egas schnaubt Rache und deutet dem bereits argwöhnischen Könige an, er selbst habe gehört, wie sich die vier Brüder über seine Regierung misbilligend geäußert und den Herzog von Viseo als besser beanlagten Herrscher bezeichnet hätten. Der Condestable findet bei der nächsten Begegnung mit Don Egas heraus, dass Ines sein Geheimniss nicht bewahrt hat; er beauftragt deshalb seinen Bruder, den Herzog von Guimarães als Unbetheiligten, ihr dies vorzuhalten und sie zur Vermählung mit Don Egas zu bestimmen. Ines tritt jedoch Guimarães so hoffärtig abweisend entgegen, dass sich dieser hinreissen lässt, ihr einen Backenstreich zu geben. Der König lässt ihn verhaften, will aber Gnade walten lassen, indem er

ihm durch den Herzog von Viseo vorschlägt, er solle sein Unrecht durch Vermählung mit der Beschimpften sühnen. Guimarães weigert sich, hierauf einzugehen, und wird infolge dessen hingerichtet, während seine drei Brüder und der Herzog von Viseo verbannt werden. In jugendlichem Uebermuthe wagt es jedoch letzterer, allnächtlich nach Lissabon zu kommen, um seine Geliebte Doña Elvira am Balkon zu sprechen. Sein Fatum will, dass er eines Nachts, aus Furcht, gehört zu werden, sich nur mittels eines auf den Balkon geworfenen Briefs mit Elvira zu unterhalten gedenkt, dass er aber in der Eile das vorbereitete Schreiben mit einer astrologischen Figur verwechselt, welche ihm ein Student angefertigt hat. Dieses Papier fällt in die Hände des lauschenden Königs, welcher unglücklicherweise der Astrologie kundig ist und sofort erkennt, dass — der Figur nach — der Herzog zum König bestimmt ist. Dies, in Verbindung mit einigen andern Umständen, besiegelt Viseo's Verderben. Der König lässt ihn rufen, und im Bewusstsein seiner Unschuld folgt der Unglückliche dem Befehle, obwohl er durch übernatürliche Zeichen und die Erscheinung des todten Herzogs von Guimarães hiervor gewarnt worden ist. Nach einem heftigen Wortwechsel erdolcht ihn der argwöhnische Monarch mit eigener Hand, da sich keiner der anwesenden Edelleute dazu bereit finden lässt. Elvira stirbt vor Schmerz auf dem Leichnam ihres Geliebten, und der König selbst fühlt Reue, als er hört, dass Don Egas von einem Diener Viseo's ermordet worden ist, was er für einen Fingerzeig Gottes hält.

Zu einem echten Trauerspiel fehlt der Held, denn der Herzog von Viseo ist eine passive Figur, deren tragische Schuld kaum in ihr selbst, sondern mehr in äussern Umständen, d. i. dem argwöhnischen, finstern Charakter des Königs und einer Häufung unglücklicher Zufälle zu finden ist. Im Anfange nehmen die vier Brüder als Nebenfiguren einen zu grossen Raum ein und zersplittern die Handlung. Was aber Sprache und Charakterzeichnung betrifft, so sind dieselben ganz vortrefflich und werden dem Stücke stets einen hohen Rang sichern, um so mehr, als die Handlung, wenn auch fehlerhaft construirt, von tiefem, erschütterndem Interesse ist.

Aus der persischen Geschichte ist „CONTRA VALOR NO HAY DESDICHA“. Dieses Drama behandelt die Geschichte des

Cyrus in durchaus würdiger Weise. Der grosse Charakter des spätern Perserkönigs, welcher sich schon beim Königsspiel unter den Landleuten zeigt, und die hinterlistige Natur des Astyages sind ganz vortrefflich geschildert.

Der römischen Geschichte sind folgende Dramen entlehnt:

„EL HONRADO HERMANO.“ — Nach Numa Pompilius erwählen die Römer Zwischenkönige, d. i. je einen der Senatoren für je fünf Tage. Dies gibt Veranlassung zu Unordnung und Grenzräubereien. So haben die Leute des Römers Oracio (Horatius) nicht allein Vieh auf dem Landgute des Albaners Curiacio (Curiatius) geraubt, sondern auch Eufrosina, die Tochter des Gutsverwalters, fortgeschleppt. Die drei Brüder Curiacio schwören Rache, ziehen vor das Landhaus Oracio's, um dasselbe dem Erdboden gleichzumachen und die Insassen zu tödten, finden aber nur die Schwester der Oracios, Julia, vor. Diese, welche infolge der Erzählungen Eufrosina's dem ältesten Curiacio, ohne ihn gesehen zu haben, das Herz geschenkt hat, übergibt ihm das Haus, während er — von ihrer Schönheit geblendet — in stummer Bewunderung dasteht. — Die Oracios befinden sich unterdessen in Rom; der Aelteste wird bei seiner Geliebten Flavia von deren Vater, dem Zwischenkönig Quirino, angetroffen und von demselben als Gesandter nach Alba geschickt, da die Albaner, durch die beständigen Grenzstreitigkeiten gereizt, Rom den Krieg erklärt haben.

Zweiter Act. Oracio kommt als Abgesandter nach Alba. Er wahrt die Würde Roms, als ihm vor dem Senat ein Sitz verweigert wird, durch Ausbreiten seines Mantels und Niederlassen auf demselben, sowie durch Zurücklassen des Kleidungsstücks bei seinem Abschied, „da er nicht gewohnt sei, seinen Sitz mitzunehmen“. — In Rom wird unterdessen auf Verlangen des Volks ein wirklicher König gewählt und zwar Tullus Hostilius, da sich der heilige Adler auf dessen Haus niederlässt. — Quirino benutzt die Abwesenheit Oracio's, um Flavia die Vermählung mit Sempronio, einem alten Senator, oder Einkleidung als Vestalin in die Wahl zu stellen. Flavia verweigert beides und wird deshalb in ihre Gemächer eingeschlossen. Sie bittet schriftlich Julia Oracio um Hülfe, diese erscheint in Männertracht während der Festlichkeiten

vor ihrem Hause, befreit sie und verbringt sie in das ihrige. Quirino glaubt, der älteste Oracio habe sie entführen lassen, und beklagt sich beim König, während der soeben von Alba zurückgekehrte Beschuldigte seinerseits Quirino verdächtigt, Flavia ermordet zu haben. Der Zwischenfall wird durch die Ankunft Curiacio's beendet, welcher als Abgesandter des Königs von Alba eine friedliche Unterredung beider Herrscher vorschlägt. Oracio bietet dem Gesandten Gastfreundschaft an, und dieser geht voll Freude darauf ein, um die Nähe seiner geliebten Julia zu genießen. Er kann dieses Glück in vollen Zügen schlürfen, denn Oracio ist durch seine Flavia, welche er unerwartet im Hause findet, voll auf in Anspruch genommen.

Dritter Act. Alba und Rom kommen überein, die drei Curiacios gegen die drei Oracios kämpfen zu lassen und der siegenden Partei die Oberherrschaft zuzusprechen. Darüber entbrennt bitterer Hass im Hause Oracio's, denn Julia nimmt die Partei ihres Verlobten Curiacio und versucht sogar, das Schwert ihres ältesten Bruders mittels eines Steines abzustumpfen. Die Schlacht folgt; die drei Curiacios und zwei Oracios fallen, während der älteste Oracio Sieger bleibt. Rom jubelt ihm entgegen, aber seine Schwester Julia macht ihm auf offener Strasse derartige Vorwürfe über den Tod ihres Verlobten, dass er ihr das Schwert in die Brust stösst. Nach römischem Gesetze hat er nun sein Leben verwirkt, wenn ihn nicht ein Appell an das Volk von der Strafe befreit. Dieser Appell geschieht durch eine Ansprache des alten Oracio, seines Vaters; das Volk jubelt ihm seine Verzeihung zu, und nun erst kann der Sieger die Früchte seines Triumphes genießen.

Lope hat das Stück in einem glücklichen Augenblicke geschrieben, denn abgesehen von dessen Vortrefflichkeit an sich, weht altrömischer Geist darin, ein Vorzug, dessen sich wenige altspanische Dramen rühmen können.

Ogleich der „grosse“ Corneille das Stück kaum vor Augen gehabt hat, als er seinen „HORACE“ schrieb, so gibt es doch schwerlich etwas Interessanteres als eine Vergleichung beider Dramen. Der generelle Unterschied zwischen dem spanischen und dem französischen Schauspiel tritt dabei ins hellste Licht. Bei dem Spanier treffen wir auf reiche Hand-



lung, lebhafte Bewegung und, damit zusammenhängend, auf den kurzen Vers; bei dem Franzosen haben wir, als Wirkung der eigenen Kettenanlegung in Bezug auf die Einheit des Orts und der Zeit, Dürftigkeit und Schleppen der Handlung durch Erzählungen (bedingt durch die Einheit des Orts), statt lebendiger Darstellung auf der Bühne und, damit zusammenhängend, hohle, künstlich aufgeputzte Declamation und langen Vers. Es ist ein wahrer Jammer, dass die französischen Dramatiker, deren Talent ausser Zweifel steht, durch derartige äussere Fesseln ihre Phantasie in Bande schlugen; noch jämmerlicher aber ist es, wenn die Kritiker solche Nachtheile als Vorzüge hinstellen möchten.

„ROMA ABRASADA“ ist ein oft besprochenes Stück; es schildert die ganze Regierung Nero's, von seinem vielversprechenden Anfange bis zu seinem schlimmen Ende und freiwilligen Tode. Die rohen Scenen mit Agrippina und Poppäa übersteigen die Grenzen des dramatisch Erlaubten, aber im übrigen hat das Drama jedenfalls den Vorzug, unser Interesse stets rege zu halten.

Als weniger bekannt und höchst charakteristisch als Gemälde aus der verderbten römischen Kaiserzeit möge hier eine Besprechung des Schauspiels „LOS EMBUSTES DE FABIA“ Platz finden. — Fabia, die leichtsinnige, junge Gemahlin des alten Senators Catulo, plant den Tod ihres Gatten, um sich mit ihrem Liebhaber Vitelio vermählen zu können. Um aber letztern durch einen Mord nicht blosszustellen, sondern die Schuld auf einen Andern zu wälzen, verspricht sie heuchlerischerweise dem Hauptmann Lelio, die Seinige zu werden, wenn er ihren Gemahl aus der Welt schaffe. Von dieser List setzt sie Vitelio durch einen Brief in Kenntniss, welcher aber in die Hände Catulo's fällt. Dieser unterhält sich in etwas lauter Weise über dessen Inhalt mit einem Vertrauten, und Lelio, welcher schon das Schwert gezückt hat, um den Senator zu ermorden, erfährt auf diese Art, dass er von Fabia getäuscht worden ist. Nicht allein gibt er jetzt die Ausführung seines bisherigen Plans auf, sondern er lässt sich auch von Catulo bereit finden, gegen eine hohe Belohnung den Mord Fabia's zu unternehmen. Aber auch dieser Plan kommt zu Fall, denn als der Hauptmann den tödlichen Streich führen will, fällt ihm der alte Schwächling Catulo in den Arm und versagt ihm

dann die Belohnung. — Vitelio, welcher vorher von Fabia die falsche Nachricht von dem Tode ihres Gemahls gehört hatte, verlässt sie schauernd, statt ihr Verbrechen zu bewundern.

Zweiter Act. Lelio ist ausser sich über den Wortbruch des Senators und verabredet mit Vitelio — der sich unterdessen Brisena, einer frühern Liebe, wieder genähert hat —, Catulo bei Kaiser Nero zu verklagen. Der alte Thor hat sich inzwischen mit Fabia versöhnt und glaubt, einen glänzenden Beweis ihrer Treue zu haben, als sie ihm beim Gastmahl zu-trinkt, erst in ihren Becher, dann in den seinigen Rosen wirft und ihm, als er trinken will, erklärt, die Rosen seines Bechers seien vergiftet. Sie fügt hinzu, er möge sich daraus die Lehre ziehen, dass gegen die Listen eines Weibes nur durch Zutrauen anzukommen sei. Unterdessen wird der Senator auf Betreiben Lelio's von Nero vorgefordert, leugnet, dass er jenem etwas schulde, und erzählt, er habe Lelio von Ermordung seiner Gattin aus dem Grunde abgehalten, dass er unterdessen die Ueberzeugung von ihrer Unschuld gewonnen habe. Lelio stellt nun die Anklage auf, der Senator habe das versprochene Geld aus dem öffentlichen Schatze nehmen wollen, worauf Catulo eingekerkert wird. Nero zieht aus allem Gesagten den richtigen Schluss, dass Fabia sehr schön sein müsse, und befiehlt Lelio und Vitelio, dieselbe vor ihn zu bringen.

Dritter Act. Lelio und Vitelio sind ausser sich über Nero's Befehl und kommen auf den Gedanken, Brisena statt Fabia vor ihn zu führen. Vitelio ist gemein genug, Brisena ihre Entehrung durch Nero vorzuschlagen, angeblich um das Sündengeld für eine Schuld seines Vaters zu verwenden. Brisena geht, Vitelio gegenüber, nicht darauf ein, thut es aber hinter seinem Rücken, um ihm das Geld zu verschaffen. Lelio und Vitelio sehen sich gezwungen, Fabia zu Nero zu bringen, welcher unterdessen Brisena gesehen und verschmäht, sowie den Senator aus dem Kerker entlassen hat. Dieser aber, welcher die Liebe Nero's zu Fabia vor Augen sieht, tödtet sich im Gefühl seiner Schande, indem er aus einem Ringe Gift saugt. Fabia, welche Vitelio immer noch liebt und von ihm wieder geliebt wird, erheuchelt das Gleiche (den Gifftod), um sich aus den Krallen Nero's zu retten. Letzterer

lässt sie wirklich für todt liegen, und sie überliefert sich nunmehr ihrem Vitelio.

Die Handlung ist reich und entrollt ein schaudervolles Bild der Verderbtheit jener Zeit, welches wohl der Wahrheit nahe kommen mag und der poetischen Intuition Lope's alle Ehre macht.

Christenverfolgungen werden in den Stücken „LOS LOCOS POR EL CIELO“ und „EL FINGIDO VERDADERO“ geschildert. Letzteres ist dem Dichter Gabriel Tellez (Tirso de Molina) gewidmet und behandelt den interessanten Stoff, wie ein berühmter Schauspieler unter der Regierung Diocletian's die Rolle eines standhaften Christen derart spielt, dass ihm seine Künstlerbegeisterung die eigene Täuschung zur Wahrheit werden lässt und er ein so feuriger Anbeter Christi wird, dass ihn der Kaiser zum Tode durch Pfählen verurtheilt.

Wie Lope aus der wirklichen Geschichte alles ergriff, was ihm zur Darstellung passend erschien, so machte er auch die griechische und römische Mythologie seiner Muse dienstbar. Die meisten seiner Arbeiten auf diesem Felde waren anscheinend für die Vorstellungen im Palaste bestimmt, da das Volk solchen exotischen Productionen weniger Interesse entgegenbrachte. Bei einigen derselben wird diese Bestimmung ausdrücklich erwähnt. So war das Festspiel „EL VELLLOCINO DE ORO“ zur Aufführung durch die Hofdamen in Aranjuez geschrieben, und „EL PREMIO DE LA HERMOSURA“ — ein unsinniges Stück — ist sogar nach dem von einer Hofdame gelieferten Plane verfasst. Die mythologischen Dramen Lope's unterscheiden sich von denjenigen Calderon's durch naive Auffassung und natürlich-blühende Sprache, im Gegensatz zu Calderon's intensivern Inspirationen und hochfliegender Diction.

Ein vortheilhaftes Beispiel dieser Gattung ist unsers Dichters „LA BELLA AURORA“. — Céfaló, ein edler Thebaner, hat sich mit der ebenso schönen als tugendhaften Floris (eigentlich „Pocris“) vermählt. Doristeo, Fürst von Theben, liebt Floris ebenfalls und schmiedet den Plan, ihren Gatten auf einen entfernten Jagdgrund mitzunehmen, ihn dort absichtlich zu verlieren, allein nach Theben zurückzukehren und Floris' Standhaftigkeit durch eine falsche Todesnachricht Céfaló's zu erschüttern. Dies geschieht, aber obwohl der Angriff auf Floris fehlschlägt,

gewinnt die erfundene Nachricht selbst für den Urheber derselben die höchste Wahrscheinlichkeit, als Céfalo für lange Zeit verschwunden bleibt. Die Ursache ist, dass die schöne Aurora, Nymphe Diana's, ihn schlafend im Walde gesehen, sich in ihn verliebt und ihn in ihren Palast gelockt hat, wo er liebestrunken und weltvergessen ein verzaubertes Dasein führt.

Zweiter Act. Ein Günstling des Thebanerfürsten, Perseo, welcher gleichfalls sein Auge auf Floris geworfen hat, räth diesem verrätherischerweise, er möge die vermeinte Witwe mit ihm — Perseo — vermählen, worauf er an das Ziel seiner Wünsche gelangen werde. Der Heuchler hat aber seine Rechnung ohne die Treue Floris' gemacht, denn diese weist jeden Vermählungsantrag standhaft zurück. — Unterdessen wird Céfalo durch einen Diener auf seinen verzauberten Zustand aufmerksam gemacht; die Erinnerung an Floris gewinnt die Ueberhand, und er will aus Aurora's Palast entfliehen. Die schöne Nymphe bemerkt seine Wandlung und verjagt ihn selbst aus ihrem Zauberreiche. Céfalo hat nun den unglücklichen Einfall, Floris' Standhaftigkeit in einer Verkleidung zu erproben und macht wirklich durch die Reminiscenz seiner Gesichtszüge einigen Eindruck auf sie. Als er dies bemerkt, zieht er sein Schwert, Floris flieht und stellt sich im Walde unter den Schutz Diana's, während Céfalo wie wahnsinnig umherschweift, auf den Fürsten Doristeo trifft und diesem seine Schicksale erzählt.

Dritter Act. Floris und Céfalo haben sich getroffen und versöhnt. Als Floris aber Diana mittheilt, sie wolle mit ihrem Gatten nach Theben zurückkehren, räth ihr diese im Verein mit der eifersüchtigen Aurora, sie möge noch einige Tage in ihrem Bereiche verweilen, bis sie sehe, ob die Reue Céfalo's eine aufrichtige sei. Auf Betreiben Doristeo's erregt indessen ein Hirte durch Andeutung der Liebe Céfalo's zu einer Nymphe die Eifersucht Floris', und eine Begleiterin Aurora's lässt entschlüpfen, der Name dieser Nymphe beginne mit den Buchstaben A, u, r. Dadurch heftig erregt, folgt Floris unbemerkt ihrem Gatten auf die Jagd und glaubt ihre Eifersucht gerechtfertigt, als Céfalo sich, von der Hitze ermattet, niederlegt und nach einem kühlen Lüftchen (aura) seufzt. In ihrer Aufregung raschelt sie im Gebüsche, Céfalo



hält sie für ein verstecktes Wild und tödtet sie mit dem unfehlbaren Jagdspeer, den Diana Floris und diese ihrem Gatten geschenkt. Voll wilden Schmerzes bricht Céfalo in Verwünschungen gegen Diana aus, aber das Unglück ist und bleibt geschehen.

Die Sprache des Stücks ist wunderschön, und die Auffassung und Behandlung des mythologischen Stoffes ist charakteristisch für Lope's gleichartige Dramen. Interessant ist, wie die Tanhäusersage in das Verhältniss Céfalo's zu Aurora hereinspielt. —

Nach Besprechung dieses Musters bedürfen einige andere mythologische Dramen unsers Dichters nur einer kurzen Erwähnung.

„VENUS Y ADONIS“ behandelt die Adonissage, verquickt mit der Fabel des Wettlaufs der Atalanta. Es ist ein prächtiges Stück mit melodischen Versen. Köstlich naiv ist der Einfall der Venus, nach dem Tode des Adonis sich unter die Vestalinnen aufnehmen zu lassen, worüber sie von Cupido gebührend verspottet wird.

Das Drama „LAS MUJERES SIN HOMBRES“ hat die Fahrt des Hercules, Theseus und Jason in das Reich der Amazonen zum Gegenstand. Es schildert ganz vortrefflich, wie die kriegerischen Weiber weniger durch die Gewalt der Waffen, als durch die Macht der Natur besiegt werden. Wie spanisch auch hier alles zugeht, möge die Erwähnung des Umstandes darthun, dass nächtlicherweile zwei Amazonen als Galans in „Capa y sombrero de noche“ vor der Thüre des Theseus erscheinen!

„LA FÁBULA DE PERSEO“ behandelt die Geschichte des Perseus, von dem Goldregen an, der seiner Mutter Danae in den Schos fiel, bis zur Befreiung Andromeda's. Dass unserm Lope indessen auch der in den mythologischen Fabeln verborgene Sinn nicht entging, geht daraus hervor, dass er bestimmt andeutet, die Medusa sei als Personification des Lasters gedacht.

„EL MARIDO MÁS FIRME“ ist die Dramatisirung der Sage von Orpheus, welcher in den Tartarus herabsteigt, um seine geliebte, infolge des Bisses einer Natter verstorbene Gemahlin Eurydice heraufzuholen. Er rührt Proserpina durch seine treue Liebe, und diese gewährt ihm die Rückkehr Eurydicens unter der

Bedingung, dass er sich nicht nach ihr umschaue, ehe sie in Thracien angekommen seien. Seine Liebe kann jedoch die Verzögerung nicht ertragen, er kehrt sich um und verliert die Gattin zum zweiten male. Auch hier deutet Lope den Sinn der Fabel an, indem er erklärt, die Natter, von welcher Eurydice getödtet worden, sei eine Verkörperung des Neides. Die Sprache des Stücks ist durchweg edel und schön, die Charaktere prägen sich deutlich aus. Solís kann mit seinem bekanntern Drama „EURÍDICE Y ORFEO“ nicht dagegen aufkommen.

Wir schliessen hiermit die Betrachtung der weltlichen Schauspiele Lope's und gehen zu dessen geistlichen Dramen über. Diese lassen sich in drei Klassen eintheilen:

- 1) Behandlungen biblischer Stoffe,
- 2) Heiligendramen (Comedias de Santos),
- 3) Autos.

Beginnen wir mit den Bibelstoffen, welche im allgemeinen in würdiger Weise bearbeitet sind. Dazu gehören: „LA HERMOSA ESTER“, „HISTORIA DE TOBÍAS“, „LOS TRABAJOS DE JACOB“ (mehr eine Geschichte Joseph's), „EL ROBO DE DINA“ aus dem Alten Testamente; aus dem Neuen: „EL NACIMIENTO DE CRISTO“, „EL NACIMIENTO DEL ALBA“ u. s. w. Eine besondere Besprechung dieser Stücke ist unnöthig, da sich der Dichter im allgemeinen an die Bibel selbst gehalten hat und keins derselben durch wirklich grosse poetische Züge hervorsticht. Anders verhält es sich mit dem Drama:

„BARLAN Y JOSAFÁ“, von welchem hier eine Analyse gegeben werden soll. Dasselbe ist allerdings nicht der Bibel, sondern einem (mitunter dem heiligen Johannes Damascenus zugeschriebenen) mittelalterlichen geistlichen Romane entlehnt, findet aber hier, seiner Tendenz wegen, einen passenden Platz. — Abenir, ein indischer König, erzieht seinen Sohn Josafá in einem Thurme, damit er die Widerwärtigkeiten des Lebens und das vordringende Christenthum nicht kennen lerne. Beide Pläne werden indessen gleich nach Entlassung des Prinzen aus seinem Kerker vereitelt, denn er sieht bei seinem ersten Ausgange Kranke, Alte und Gefangene, und lernt das hässliche Wort „Tod“ kennen. Dadurch wird er auf die Lehre von der Entsagung und das Christenthum im allgemeinen vorbereitet, und der Einsiedler Barlan, welcher auf Geheiss eines Engels die Bekehrung Josafá's in der Verkleidung eines

Juwelenhändlers unternimmt, findet den günstigsten Boden. Der Prinz lässt sich taufen. Als der König hiervon unterrichtet wird, geräth er ausser sich und denkt erst an strenge Maassregeln. Die Vaterliebe trägt jedoch den Sieg davon, und er versucht, Josafá von seinen Entsagungsgrundsätzen abzubringen, indem er ihn von der gefangenen liebreizenden Königstochter Leucippe und andern schönen Jungfrauen bedienen lässt. Der Dämon erhitzt dabei seine Einbildungskraft und Sinne, aber der Prinz überwindet jede Versuchung. Der König will nun, um Ruhe zu haben, seinem Sohne die Hälfte des Reichs abtreten, wird aber schliesslich von dessen Begeisterung und dem Willen des Volks dazu bestimmt, selbst das Christenthum anzunehmen. Gleich nach der Taufe verstirbt er, und Josafá, der nunmehrige Alleinherrscher, legt den Purpur nur an, um denselben seinem Verwandten Barraquías zu übergeben. Hierauf zieht er sich in die Wüste zu Barlan zurück und führt ein erbauliches Büsserleben. Hierbei hat er verschiedene Zusammenstösse mit dem Dämon, der ihn einmal ertränken, ein anderes mal in der Gestalt Leucippe's verführen will. Die wahre Leucippe sucht ihn ebenfalls auf und erklärt ihm ihre Liebe. Als er standhaft bleibt, thut sie gleichfalls Busse und stirbt als Heilige. Hier endet das Stück, welches als „erster Theil“ bezeichnet wird. — Der erste Act ist wunderbar schön. Die Entwicklung des Charakters und der Ansichten Josafá's, als er aus dem Thurme kommt und durch das, was er sieht und hört, zur Weltentsagung geführt wird, ist nicht allein psychologisch interessant, sondern auch in hochpoetischer Weise beschrieben. Vielleicht hat Calderon diesen Act vor Augen gehabt, als er in „LA VIDA ES SUEÑO“ den Prinzen Sigismundo die ihm bisher unbekannte Welt anstaunen lässt. Die beiden letzten Acte fallen leider aus der philosophischen Haltung des ersten in die gewöhnliche Werkheiligkeit und das Heiligenwesen im allgemeinen.

Ein weniger philosophisch gedachtes, aber vom rein poetischen Standpunkte aus ebenfalls recht interessantes Drama ist „EL MAYOR PRODIGIO“ (El purgatorio en la vida). — Ludovico Enio, ein Spieler und Raufbold in Valencia, lässt sich von einem reichen Bürger zu einem Rachemord dängen. Bei der versuchten Ausführung dieses Plans spielt die Vor-

sehung dem Sünder ein Papier in die Hände, auf welchem ein Skelet mit der Unterschrift „Ich bin Ludovico Enio“ abgebildet ist. Macht ihn schon dieses Omen stutzig, so wird seine Mordabsicht vollends dadurch vereitelt, dass er auf der Strasse in Wortwechsel mit einigen Caballeros geräth, einen derselben nach verzweifelterm Kampfe für todt liegen lässt und deshalb aus Valencia flüchten muss. Auf seiner ruhelosen Wanderung durch die Welt erhält er einen zweiten Himmelswink, und zwar, nach dem Rathschlusse der Vorsehung, durch den Erbfeind des Menschengeschlechts, den Dämon. Dieser sucht ihn durch Vorspiegelung eines Schemens seiner Geliebten Teodosia zu verführen, aber das Mittel schlägt zum Vortheile des Sünders aus, denn die Schattengestalt löst sich bei der Berührung in Rauch auf. Von der Wesenlosigkeit irdischer Güter durch diesen Vorfall aufs tiefste überzeugt, versucht Ludovico, dem ihm jetzt gänzlich werthlos erscheinenden Leben durch Erhängen ein Ende zu machen, bereut jedoch diese Sünde im letzten Augenblicke und ruft Gott inbrünstig um Beistand an. Dieser rettet ihn, trotz Widerspruchs des Dämons, durch den heiligen Patrick und lässt ihm aufrichtige Busse ans Herz legen. Den Weg hierzu zeigt ihm Rodulfo, ein Eremit, welcher ihn auf die Höhle des heiligen Patrick als Reinigungsort für begangene Sünden hinweist. In einem nahegelegenen Mönchskloster bereitet sich Ludovico auf den gefährlichen Eintritt in den grausigen Gebirgsschlund vor, vollbringt das Wagniss trotz der Verlockungen und Einschüchterungsversuche verschiedener Höllengeister, wird durch eine Vision des Paradieses belohnt und widmet nun sein übriges Leben als Mönch dem Himmel. — Das Stück ist schön geschrieben, aber die Disposition der Handlung lässt, wie so oft bei Lope, zu wünschen übrig. Von bezauberndem Wohllaut der Sprache ist die Schilderung der Vision des Paradieses, welche uns berührt wie die Musik in Gluck's „Orpheus“, als der Titelheld die elysäischen Gefilde betritt. Da das Stück ungemein selten ist, so wird dem Leser nachfolgender Abdruck der Stelle willkommen sein:

Ludovico.

*¡Todo es cielo cuanto escucho,  
todo es gloria cuanto veo!*



¡Qué de luz, qué de alegría  
 estoy gozando; parece  
 que el cielo abierto me ofrece  
 la de su infinito día!  
 ¡Qué sonora armonía  
 y qué fragantes olores,  
 entre rayos y esplendores,  
 forman dulces y suaves  
 lo conforme de las aves  
 y lo vario de las flores!

¡Qué hermosos prados, qué amenos,  
 qué igualmente dilatados,  
 de altivas plantas poblados,  
 de menuda yerba llenos;  
 qué apacibles, qué serenos  
 los aires corriendo van,  
 y qué risueños están  
 las fuentes manando aprisa,  
 que parece que en su risa  
 los parabienes me dan!

¡Qué bien sus arroyos guían,  
 tan veloces, tan iguales,  
 que pienso que sus cristales  
 á correr se desafían.

Mis ojos no merecían  
 gozar, inmenso Señor,  
 tanto bien, tanto favor;  
 ¡pero lucir solicita  
 vuestra grandeza infinita  
 (y vuestro infinito amor)! —

Nebenbei sei bemerkt, dass das Stück nicht das Vorbild von Calderon's „EL PURGATORIO DE SAN PATRICIO“ ist. Lope und Calderon haben allerdings die gleiche, von Montalvan in seinem bekannten Buche „*Vida y Purgatorio de San Patricio*“ ausgespinnene Legende benutzt, aber ihre Behandlung des Stoffs ist so grundverschieden, dass an eine Nachbildung des Lope'schen Dramas seitens Calderon's nicht gedacht werden kann.

Den Uebergang zu den wirklichen Heiligendramen Lope's mag eine Besprechung des Schauspiels „LA FIANZA SATISFECHA“ bilden. Wir wollen gleich vorausschicken, dass es nicht seines poetischen Werthes halber eine Analyse verdient; es soll im Gegentheil daran gezeigt werden, zu welchen Ausgeburten der Phantasie die misverstandene Religion führen kann.

Leonido, ein junger Sicilianer, der aus reiner Sündenlust jedes Verbrechen begeht, versucht auch, seine vermählte Schwester Marcela zu entehren. Als sie Widerstand leistet, verwundet er sie, sowie ihren zu Hülfe eilenden Gatten Dionisio und gibt seinem Vater Gerardo, welcher ihm darüber Vorwürfe macht, einen Backenstreich. Als ihn nach diesen Heldenthaten am Meeresstrande der Schlaf übermannt, wird er von einer Abtheilung Mauren unter Anführung des Königs Belerbeyo von Tunis (welcher seiner Geliebten Lidora einen sicilianischen Gefangenen versprochen hat) überfallen, erwehrt sich jedoch nicht allein der übermächtigen Gegner, sondern macht sie sogar zu seinen Gefangenen. Hierauf kommt ihm der Gedanke, das Maass seiner Sünden durch Uebertritt zum Islam voll zu machen; er schenkt deshalb den Mauren die Freiheit und segelt mit ihnen nach Tunis.

Zweiter Act. In Tunis verliebt sich des Königs Geliebte Lidora in Leonido und schenkt ihm seinen Vater Gerardo und seine Schwester Marcela, welche als Sklaven eingebracht worden sind. Dies gibt dem Renegaten Gelegenheit zu weitem Scheusslichkeiten. Er tritt seinen Vater mit Füßen, sticht ihm die Augen aus und versucht dann abermals, seine Schwester zu entehren, indem er ihr mit dem Tode des Vaters droht, wenn sie sich gegen seinen Willen sträube. Durch die Hülferufe der, seine Absicht misbilligenden Lidora wird er jedoch an Weiterm verhindert und geht racheschnaubend ab.

Dritter Act. An der Meeresküste trifft der Renegat auf Christus, welcher — als guter Hirte das verlorene Lamm suchend — anfänglich durch Milde, dann durch Strenge den Sünder zur Reue und Busse veranlasst. Letzterer lässt sich deshalb von dem Könige, mit dem er sich verfeindet hat, ohne Widerstand gefangen nehmen und nach Tunis bringen, wo er einen höchst erbaulichen Tod am Kreuze stirbt. Gerardo erhält während der Hinrichtung seines Sohnes das Augenlicht wieder. Unnöthigerweise stellt sich auch heraus, dass Lidora eine Schwester Leonido's ist.

Das Stück ist eine haarsträubende Ausführung der Aeusserung Christi, dass ihm ein reuiger Sünder lieber sei als neunundneunzig Gerechte. Solche Roheit kann nur das Misverständniss einer geoffenbarten Religion erzeugen. Der Titel

„LA FIANZA SATISFECHA“ bedeutet, dass Leonido alle seine Sünden einzeln durch Christus hatte zahlen lassen, während er selbst diese Schuld mit einem male durch seinen Märtyrertod an den Erlöser abtrug.

Die Abtheilung „Comedias de Santos“ ist die Achillesferse Lope's. Man weiss nicht, ob man den sich darin breit machenden Blödsinn lächerlich oder gotteslästerlich nennen soll. Diese Stücke waren offenbar für den Pöbel bestimmt, welchem die darin vorkommenden Mirakel eine willkommene Augenweide — etwa wie die Zaubercomödien — boten. Auch für Erschütterung des Zwerchfells wurde darin in gebührender Weise Sorge getragen. Die Inhaltsangabe eines derselben:

„EL RÚSTICO DEL CIELO“ möge den Beweis für das Gesagte liefern. — Francisco, der einfältige Sohn eines wohlhabenden Schäfers, tödtet aus Unbedacht mit seiner Schleuder einen Feldwächter. Er muss fliehen, und sein Vater befriedigt unterdessen die Witwe des Erschlagenen mit einem Sühngelde von 12000 Maravedís. Francisco trifft auf dem Wege einen Caballero, welcher ihm prophezeit, er werde ein Heiliger werden. Er kommt nach Alcalá und wird dort Gehülfe des Sakristans von San Justo. Infolge seiner Ungeschicklichkeit wird er von diesem entlassen, aber von dem Pfarrer auf seinen Wunsch (da ihn eine Himmelsstimme aufgefordert hatte, „Vielen zu dienen, um einem Einzigen zu gefallen“), in das Hospital als Krankenpfleger empfohlen. Obgleich er auch dort bei Behandlung der Kranken nur Verstösse macht, so schlägt doch alles durch Gottes besondere Gnade zum Guten aus.

Zweiter Act. Der Gatte einer jungen Frau, welche in seiner zeitweiligen Abwesenheit von Studenten verführt worden ist, kehrt nach einigen Jahren zurück und findet in seinem Hause ein kleines Kind vor. Die Frau behauptet, dasselbe von Bruder Francisco zur Erziehung erhalten zu haben, aber der ungläubige Gatte schliesst sie in ihr Zimmer ein und sucht Francisco auf, um von ihm die Wahrheit zu erfahren. Dem Heiligen wird die Sachlage durch göttliche Eingebung geoffenbart, und er bestätigt die Lüge der Frau, um keinen Ehezwist zu veranlassen. Weitere Wunder folgen. Einstmals kauft der Heilige einen Ochsen

von einem ihm unbekannten Bauern, zahlt ihm gleich den geforderten hohen Preis und bedingt sich aus, dass das Thier zu Ostern in das Hospital von Alcalá gebracht werde. Der Bauer will den vertrauensseligen Heiligen betrügen, indem er einfach den Ochsen nicht abliefert, aber das Thier läuft um Ostern von selbst nach Alcalá, ohne dass es der wortbrüchige Verkäufer zurückhalten kann. Der Ruf Francisco's verbreitet sich derart, dass er von vielen Granden zu Tische geladen und von Philipp II. mit grosser Vertraulichkeit behandelt wird.

Dritter Act. In diesem Acte treten die unvermeidlichen Versuchungen des Dämons und des Hochmuths an unsern Heiligen heran, werden jedoch glorreich überwunden. Er wird jetzt in Valencia Karmelitermönch und thut den Armen viel Gutes. Als er den Befehl erhält, nach Madrid überzusiedeln, fürchtet man deshalb Ausschreitungen des Pöbels und verweigert ihm die erbetenen drei Tage zu Vorbereitungen für seine Reise, damit das Volk durch die vollendete Thatsache überrascht werde. Jesus aber verschafft ihm die gewünschte Frist, indem er bei heiterm Himmel einen Donnersturm hereinbrechen lässt. Kaum in Madrid angekommen, weissagt Francisco, dass er zu Weihnachten sterben werde, was auch in Erfüllung geht.

Die Handlung ist chronikartig zusammengestückelt, von causalem Zusammenhang der Scenen keine Rede. Was man über die Moralität von Wundern sagen soll, wie uns der zweite Act eins vorführt, müssen wir dem Leser zur Beurtheilung überlassen.

Einzelne Züge aus andern Heiligencomödien mögen das Bild vervollständigen.

In „EL SANTO NEGRO ROSAMBUCO“ macht sich ein Laienbruder, Pedrisco, ein Geschäft daraus, den Heiligen zu verfolgen. Er singt ein Spottlied auf denselben, versteckt, als er ihn kommen sieht, die Guitarre unter seinem Rock und zieht nachher zu seinem Schrecken statt derselben eine grosse Eidechse heraus. — Bei einer Dämonenbeschwörung will Pedrisco den Heiligen blossstellen, indem er sich mit geschwärztem Gesicht an seiner (des heiligen Negers) Statt vorstellt, aber die Kohlenschwärze hat sich auf seiner Haut in Mehlstaub verwandelt. — Als der Heilige in eine Verzückung geräth,



will ihn Pedrisco ins Meer werfen, wird aber von zwei Teufeln daran verhindert, welche ihn weidlich durchprügeln. Welcher Stoff für einen lachlustigen Pöbelhaufen!

„EL CARDENAL DE BELEN.“ Wenn man von einem ungebildeten Heiligen, wie dem Neger Rosambuco, keine Philosophie verlangt, so ist dies erklärlich, dass aber bei dem heiligen Hieronymus ein ähnlicher Ton angeschlagen wird, ist unverzeihlich. Ein grosser Theil der Handlung läuft wieder auf Possen heraus. Der Hauptspassmacher ist der bekannte Löwe, welchem der Heilige einen Dorn aus dem Fusse gezogen hat; dieser bedient ihn, führt den Klosteresel auf die Weide u. s. w.

„EL DIVINO AFRICANO“ behandelt das Leben des heiligen Augustinus und ist würdiger gehalten, aber durch ein Uebermaass von Visionen entstellt, welche auf die Schaulust des Pöbels berechnet waren. In diesem Drama wird Faust als vielwissender Ketzler erwähnt:

*Desvélate en provocar  
míl herejes maniqueos,  
levanta un Fausto, si alguno  
puede oponerse á su ingenio* u. s. w.

In „EL SERAFIN HUMANO“ wird uns die Geschichte des heiligen Franciscus von Assisi vorgeführt. Die Vergleichung des Protagonisten mit Christus — durch seine fünf Wunden, seine zwölf Schüler (von welchen sich, wie Judas, einer erhängt) u. s. w. — ist, selbst vom Standpunkte des beschränktesten Heiligencultus aus, wahrhaft gotteslästerlich. Auch die Moral kommt zu kurz, denn wenn der Heilige seinem Vater das Geld stiehlt, um die Kirche des heiligen Damian restauriren zu lassen, so ist dies doch eine gar zu freie Anticipation des spätern jesuitischen Grundsatzes, dass der Zweck die Mittel heilige.

„SAN NICOLÁS DE TOLENTINO“ enthält ein wahres Schatzkästlein von Wundern. Schon als Säugling soll Nicolás an zwei Tagen der Woche die Mutterbrust nicht genommen haben, um zu fasten! Er erweckt Todte, schlägt Wasser aus einem Felsen und wirkt das Rosenwunder der heiligen Elisabeth. Am Schlusse sehen wir ihn sterben, seine Aeltern aus dem Fegfeuer ziehen und mit ihnen gen Himmel schweben,

während das Volk in sein Kloster dringt und seine Hülle mit den Rufen „Santo, Santo, Santo!“ ehrt.

„SAN DIEGO DE ALCALÁ“ behandelt das Leben des Heiligen, dessen Körper später durch Auflegung auf den schwerkranken Prinzen Don Carlos (Sohn Philipp's II.), diesem 1562 zur Gesundung verholfen haben soll. Auch hier spielen die Wunder eine Hauptrolle; unter andern wiederholt sich das Rosenmirakel der heiligen Elisabeth, wie es auch in „SAN NICOLÁS DE TOLENTINO“ vorkommt. Diego usurpiert sogar seinem Schöpfer das Attribut des Allgegenwärtigen, indem er einstmals gleichzeitig in seinem Kloster und am Sterbebette seines Vaters anwesend ist. Noch als Leiche reicht er einem vor Hunger jammernden Kinde Nahrung.

Doch genug von diesen unerquicklichen Schauspielen; werfen wir noch einen Blick auf die Autos unsers Dichters. Ob diese Schaustellungen überhaupt einen Platz in der Geschichte des Dramas verdienen, muss dahingestellt bleiben, denn die offenkundige Tendenzdichtung und die, alles dramatische Leben erstickende Allegorie scheinen dagegen zu sprechen. Es sollen deshalb hier nur einige Autos Lope's und später einzelne von Calderon berücksichtigt werden. Ein Vergleich beider Dichter in Bezug auf diese Compositionen ergibt naturgemäss, dass Lope die kindlich-naive, Calderon die philosophisch-religiöse Seite erfasst hat. Letzterer bringt durch seine tiefgehende Begeisterung, durch seine Farbenglut zuwege, dass infolge künstlicher Heraufschraubung der Phantasie ein gewisses äusserliches dramatisches Interesse entsteht, während Lope in seiner Einfachheit die dramatische Oede der Allegorie deutlich empfinden lässt.

Eins der besten Autos unsers Dichters ist „LAS AVENTURAS DEL HOMBRE“. Es beginnt mit einer schönen Scene ohne jegliche Allegorie: die Austreibung des Menschen aus dem Paradiese. In Begleitung des Trostes (*Consuelo*) kommt der Mensch alsdann in ein prächtiges Schloss, in welchem die „Thorheit der Welt“ (*Locura del Mundo*) glänzende Feste abhält. Der Mensch lässt sich anfänglich bethören, sieht aber bald die Eitelkeit dieser Lustbarkeiten ein und geht seines Weges weiter. Plötzlich wird er von der „Zeit“, dem „Tode“ und der „Sünde“ in der Rolle von Strassenräubern überfallen, gefangen genommen und in den Kerker

der „Schuld“ verbracht. Hier erinnert er sich der Wohlthaten Gottes und ruft dann die heilige Jungfrau zu seiner Befreiung an. Dies hat zur Folge, dass die „göttliche Liebe“ herabsteigt und den Menschen im Schiff der streitbaren Kirche entführt, in welchem man zwei Engel mit einem Kelche in den Händen erscheinen sieht.

Eine Art religiöser Travestie des Ritterromans „*Historia de Carlo Magno*“ ist „LA PUENTE DEL MUNDO“. Schon der Titel deutet auf die berühmte „Brücke von Mantible“ hin, welche durch Calderon's gleichnamiges Drama so bekannt geworden ist.

Der Fürst der Finsterniss hört, dass nach der „Zeitung von Israel“ (*la gaceta de Israel*) ein himmlischer Ritter, „ese Amadis celestial de Grecia“, auch „Caballero de la Cruz“ genannt, seinem Höllenreich ein Ende zu machen gedenke. Er beschliesst deshalb, auf der Brücke, welche den einzigen Zugang zu demselben bildet, den Riesen Leviathan als Wache aufzustellen. Dieser soll den Uebergang nur denjenigen gestatten, welche sich zu Sklaven des Höllenfürsten bekennen. Adam und Eva in französischer Tracht (was ebenfalls darauf hindeutet, dass Lope, wie oben gesagt, den Roman von dem fränkischen Karl dem Grossen vor Augen gehabt hat) erscheinen und überschreiten die Brücke nach obigem Bekenntnisse. Gleich darauf sehen wir den Kreuzritter, ebenfalls in französischer Tracht, welcher sich zum Angriff auf die Brücke rüstet; er nimmt eine vergoldete Lanze mit einem kleinen Kreuze, einen Schild mit Darstellungen der Passionswerkzeuge und einen versilberten Helm, von einer Dornenkrone umspannt. Alsdann sammelt er seine Truppen und rückt gegen die Brücke vor. Deren Zinnen speien Flammen, und Leviathan erscheint mit einer gewaltigen Keule. Der ungeheuerliche Riese erliegt aber sofort den Streichen des Kreuzritters, und die „Seele“ und die „Welt“ (vorher durch Eva und Adam personificirt) werden aus den Banden des Höllenfürsten befreit. Der Kreuzritter zeigt ihnen alsdann seine Brücke, den Uebergang zu seinem Reiche, dargestellt durch einen prächtig erstrahlenden, in Kreuzesform nach dem Himmel führenden Steg, womit das Auto schliesst.

Durch die Anlehnung an den bekannten Stoff erregt dieses Auto wirkliches dramatisches Interesse. Gerade dies ist

aber eine Verurtheilung der Kunstform an sich, denn deren Hauptbestandtheil, die Allegorie, wurde dadurch in den Hintergrund gedrängt, dass sich der Zuschauer ganz einfach unter dem Kreuzritter, dem Höllenfürsten u. s. w. die ihm wohl-bekannten romanhaften Rittergestalten vorstellte und diesen, nicht der metaphysischen Abstraction, seine Theilnahme entgegenbrachte. —

Hiermit schliessen wir die Betrachtungen über den Schöpfer der spanischen Nationalbühne. Schon aus diesem verhältnissmässig kurzen Abrisse wird man ersehen, wie Lope in seinem Schaffensdrange alles ergriffen hat, was ihm dramatisches Material liefern konnte: die Geschichte, die Mythologie, die Novelle, die Bibel, die Tradition und Sage. Trotzdem hat selbst bei diesen entlehnten Stoffen seine unerschöpfliche Phantasie das Meiste gethan, und wenn man bedenkt, dass sie noch ausreichte, um eine unglaubliche Anzahl durchaus eigener Stoffe zu erfinden, so wird man sich des Staunens nicht erwehren können. Dieses Staunen steigert sich nahezu zur Ungläubigkeit, wenn man ferner erwägt, dass wir etwa fünfzehnhundert seiner Schauspiele nicht kennen und dass sich demnach der uns bekannte unendliche Reichthum vervierfachen würde, wenn uns das Schicksal diese Bereicherung unsers Wissens nicht versagt hätte! Was Wunder, wenn die spätern Dichter auf einem so unabsehbar ausgedehnten Gebiete einfach weiter bauten, wenn sich kein Columbus fand, der eine neue dramatische Welt entdeckte! Der Reichthum Lope's allein war genügend, das ganze dramatische Bedürfniss eines Volkes auf Jahrhunderte hinaus zu befriedigen; wie viel mehr muss uns das ganze spanische Theater zur Bewunderung hinreissen, welches aus dem von Lope gestreuten Samen in wuchernder Pracht und Ueppigkeit in die Höhe schoss!

---



## DIE VALENCIANER.

Valencia, von jeher die Pflanzstätte reger poetischer Bestrebungen, säumte auch nicht, Lope de Vega auf seinem neuen, mit so grossem Erfolge eingeschlagenen Wege Nachfolge zu leisten. Der Name Guillem de Castro's allein würde genügen, die Ansprüche seiner Vaterstadt auf Hervorbringung dramatischen Talents zu sichern, aber die Ruhmeskrone der schönen Stadt erstrahlt in noch höherm Glanze durch die Einfügung der Juwelen Tárrega, Aguilar, Boyl und anderer Steine geringern Lichtes. Die Dramen dieser Dichter finden sich in den alten Sammlungen „*Doce Comedias famosas de Poetas valencianos*“ und „*Norte de la poesía española*“, diejenigen Don Guillem's ferner in der Specialsammlung seiner Comödien in zwei Bänden (Valencia 1621 und 1625). Besprechen wir zuerst diesen Fürsten der valencianischen Dramatiker.

### Guillem de Castro.

Guillem de Castro y Belvis wurde als Sohn hochangesehener Aeltern 1569 zu Valencia geboren. Ueber seine Studien ist uns nichts überliefert, doch weiss man, dass er schon 1591 als Mitglied in die neugegründete „*Academia de los Nocturnos*“ aufgenommen wurde. Der dramatischen Composition scheint er sich früh zugewandt und in derselben grosse Erfolge erzielt zu haben. Seine adeligen Familienverbindungen verschafften ihm in Valencia den Hauptmannsrang in einer Abtheilung Reiterei zur Küstenbewachung. Später begab er sich nach Neapel, wo er sich der Gunst des

Grafen von Benavente erfreute und einen Commandantenposten bekleidete. Im Jahre 1620 kam er nach Madrid, wo er der Gunst vieler Grossen, besonders derjenigen des Herzogs von Olivares und des Herzogs von Osuna genoss; ersterer verschaffte ihm ein Santiago-Ordenskleid mit angemessener Pension, letzterer setzte ihm etwa tausend Escudos jährlicher Rente aus. Nach Valencia kehrte unser Dichter im Jahre 1625 zurück, um den Druck des zweiten Bandes seiner Comödien zu überwachen, scheint aber bald darauf die Heimat wieder mit der Hauptstadt vertauscht zu haben. Hier entfremdete er sich jetzt durch Leichtfertigkeit und Eigendünkel seine Gönner derart, dass ihm seine Renten entzogen wurden und er sich genöthigt sah, seinen Lebensunterhalt mit der Feder zu erwerben. Wir haben eine Notiz, dass er 1626 auf diese Weise sich und seine zweite Gattin ernährte. Von da an fehlen Nachrichten bis zu seinem Tode, welcher ihn am 28. Juli 1631 wegraffte. Er starb so arm, dass man ihn aus Mildthätigkeit im Hospital der Krone von Aragon beisetzte.

Der unangenehme Charakter Don Guillem's ist trotz unserer dürftigen biographischen Nachrichten genügend festgestellt; äusserlich durch den Umstand, dass er sich mit Allen verfeindete, welche ihm wohl wollten, aus innern Gründen durch die vielen unerquicklichen Verhältnisse, welche den Hauptstoff seiner Comödien bilden. In letzterer Hinsicht ist besonders seine fast durchgängig in hohem Grade abstossende Behandlung ehelicher Verhältnisse auffällig, welche auf eine unglückliche Vermählung hinzudeuten scheint. Man hat sogar in seinem Drama „LOS MAL CASADOS DE VALENCIA“ eine Schilderung eigener Erlebnisse finden wollen. Die Vermuthung ist wahrscheinlich genug, aber in wie vielen andern Stücken Don Guillem's sind ähnliche gewaltsame Verhältnisse behandelt — in „EL DESENGAÑO DICHOSO“, „ALLÁ VAN LEYES DÓ QUIEREN REYES“, „LA VERDAD AVERIGUADA“, „EL VICIO EN LOS EXTREMOS“, „EL RENEGADO ARREPENTIDO“ u. s. w. —, in welchen ebenso wohl ein Theil seiner Erfahrungen enthalten sein könnte! Ein verbitterter Charakter spricht jedenfalls aus beinahe allen seinen Schauspielen, und nur wenige derselben gewähren uns einen reinen Genuss. Zu diesen gehört in erster Linie sein berühmtes Drama:

„LAS MOCEDADES DEL CID“, erster Theil. — Don Rodrigo

de Vivar, der älteste Sohn des altadeligen, von den berühmten „Richtern von Castilien“ abstammenden Diego Lainez, erhält von König Ferdinand dem Grossen eigenhändig den Ritterschlag. Der Monarch umgürtet ihn sodann mit einem Schwerte, welches er in fünf siegreichen Feldschlachten geführt, worauf der stolze Jüngling das Gelöbniss wagt, sich dessen durch fünf gleiche Siege würdig zu erweisen. Nachdem die Infantin Urraca dem neuen Ritter die vergoldeten Sporen angelegt, ist die Ceremonie zu Ende. Die Anwesenden zerstreuen sich, nur König Ferdinand bleibt mit seinen bevorzugten Räthen, dem Grafen Lozano, Diego Lainez, Arias Gonzalo und Peranzules zurück, um über die Ernennung eines Hofmeisters für den jungen Kronprinzen Don Sancho eine Entscheidung zu treffen. Sein Entschluss, den alten Diego Lainez für das Amt zu ernennen, führt zu einem heftigen Wortwechsel zwischen diesem und dem hochfahrenden Grafen Lozano, welcher sich der Bevorzugung für würdiger hält. Des Königs Dazwischentreten reicht nicht aus, diesen Wortstreit zu unterbrechen, seine Anwesenheit ist sogar unvermögend, den gebrechlichen Diego Lainez vor thätlicher Mishandlung durch einen Backenstreich des übermüthigen Grafen zu schützen. Der König ruft nach seiner Wache, aber der Graf entfernt sich, während Diego Lainez, ausser sich vor Wuth und Schmerz, nach Hause wankt. Anfänglich geht er mit dem Gedanken um, den erlittenen Schimpf mit eigener Hand zu rächen; er mustert die in seiner Rüstkammer aufgehängten Schwerter und nimmt dasjenige herunter, mit welchem einst sein Vorfahre Mudarra das Hinschlachten seiner sieben Halbbrüder, der Infanten von Lara, gerächt. Aber das gewaltige Schwert zittert in seiner altersschwachen Hand, und der beschimpfte Greis muss sich mit dem Gedanken befreunden, die Ehrenrache einem seiner Söhne zu überlassen. Vorher will er prüfen, welcher von ihnen der feurigste ist; er lässt erst die jüngern kommen und drückt ihnen derart die Hand, dass sie vor Schmerz aufschreien. Dieser passive Widerstand genügt dem Vater nicht, er lässt Rodrigo eintreten, verletzt ihm einen Finger und ist ausser sich vor Freude, als der junge Held darüber solchermassen in Zorn geräth, dass er die Rücksichten eines Sohnes gegen den Vater nahezu ausser Augen verliert. Nun hält ihn Don Diego für würdig, seine Rache zu übernehmen,

unterrichtet ihn von seiner Schmach, befiehlt ihm, sie mit dem Blute des stolzen Grafen auszuwaschen, und geht ab. Rodrigo bleibt niedergeschmettert zurück, denn seine Geliebte, die schöne Jimena, ist die Tochter des Mannes, welchen er tödten soll. . . . Sein Schwanken zwischen Liebe und Ehre ist aber nur kurz, er nimmt das Schwert Mudarra's von der Wand und sucht den Grafen auf. Vor dem Fenster seiner Geliebten trifft er auf ihn, schwankt abermals einen Augenblick beim Anblick Jimena's, wird aber dann durch das Herannahen seines beschimpften Vaters gestählt, fordert Lozano zum Zweikampf und streckt ihn todt zu Boden. Die Begleiter des Getödteten werfen sich mit den Waffen in der Hand auf den Mörder, aber dieser bahnt sich mit seinem Schwerte den Weg ins Freie.

Zweiter Act. Das Gerücht der geschehenen That hat sich mit Blitzesschnelle verbreitet; kaum ist es aber bis zum König gedrungen, als schon Diego Lainez und Jimena, letztere in tiefer Trauer, im Palaste erscheinen. Jimena hält es für ihre Tochterpflicht, auf Bestrafung des geliebten Mörders zu dringen, Diego Lainez entschuldigt den Rächer seiner Ehre. Der König, zwischen gegensätzlichen Gefühlen schwankend, gibt zwar den Befehl, Rodrigo zu verhaften, bestimmt aber den dem jungen Helden leidenschaftlich zugethanen Kronprinzen Sancho zu dessen Kerkermeister. Unterdessen ist Rodrigo im Hause Jimena's erschienen und bietet dieser bei ihrer Rückkehr aus dem Palast sein eigenes Leben gegen dasjenige ihres Vaters an. Sie kündigt ihm mit blutendem Herzen an, dass sie fortfahren müsse, ihn zu verfolgen, bittet ihn aber, sich ihrer Rache durch die Flucht zu entziehen. Rodrigo geht verzweifeln ab, besteigt sein Pferd und sprengt nach dem Stelldichein, welches ihm sein Vater nach geschehener That bezeichnet hat. Dort findet er den über die Wiederherstellung seiner Ehre jubelnden, aber um das weitere Schicksal seines Rodrigo bangenden Greis, welcher fünfhundert Hidalgos, Verwandte und Vasallen, auf seine Kosten ausgerüstet hat und diese auserlesene Schar Rodrigo zur Kriegsführung gegen die grenzüberischen Mauren übergibt. Damit hat der junge Recke die richtige Ableitung für die hochgehenden Wogen seiner Leidenschaften gefunden. Wie ein Blitzschlag fährt er unter die Ungläubigen, besiegt einen



Maurenkönig mit vier Vasallenkönigen und kehrt ruhmbedeckt an den Hof seines Monarchen zurück. Ferdinand hat nicht das Herz, den Helden, der ihm so glorreich gedient, verhaften zu lassen, sondern verleiht ihm sogar den Titel „Cid“ (Herr), mit welchem ihn die gefangenen Mauren anreden. Jimena's erneute Klagen weist er mit der Andeutung ab, vielleicht bewahre er Rodrigo für sie auf. — In diese Haupthandlung sind einige Episoden eingeschaltet. Die erste derselben besteht in einer tiefpoetischen Scene zwischen Rodrigo und der Infantin Urraca, welche ihn heimlich liebt und ihm bei seinem Auszuge in den Krieg den Segen des Himmels wünscht. Die zweite beschäftigt sich mit dem Kronprinzen Sancho, welchem prophezeit worden ist, er werde den Tod durch eine Wurfwaffe erleiden, und welchen deshalb ein blutiger Jagdspeer in den Händen seiner Schwester Urraca beinahe zum Morde derselben veranlasst, da er glaubt, sie werde die Ursache seines Todes werden. Dies ist ein Hinweis auf den zweiten Theil unsers Schauspiels, in welchem sich die Begründung dieser Furcht herausstellt.

Dritter Act. Die Infantin Urraca klagt ihrem Vater den Vorfall mit Don Sancho. Der König verspricht ihr, Vorsorge für ihre spätere Sicherheit zu treffen, und erklärt dies nachmals dahin, dass er dem Kronprinzen nicht alle seine Reiche hinterlassen, sondern dieselben unter sämtliche Geschwister theilen wolle. Im Augenblick beschäftigt ihn hauptsächlich ein Streit mit dem König von Aragon um den Besitz der Stadt Calahorra, und er schenkt deshalb den erneuerten Bitten Jimena's um Gerechtigkeit gegen Rodrigo nur ungnädiges Gehör. Arias Gonzalo, einer seiner Räthe, welchem diese ewigen Klagen Jimena's unaufrichtig erscheinen, stellt sie auf die Probe, indem er einem Diener befiehlt, im Palast den Tod des Cid in einem Gefechte zu verkündigen. Jimena erblasst und steht auf dem Punkte, in Ohnmacht zu sinken, als ihr der König die Wahrheit entdeckt. Nun aber bäumt sich ihr ganzer jungfräulicher Stolz gegen eine solche Blossstellung ihrer wahren Gefühle auf, und sie verspricht demjenigen ihre Hand, welcher ihr den Kopf Rodrigo's bringen werde. Nachdem hier die aus den alten Cidromanzen bekannte Episode mit dem Aussätzigen (der sich als der heilige Lazarus herausstellt) eingeschaltet ist, tritt der Streit um Calahorra wieder

in den Vordergrund. Der König von Aragon hat vorgeschlagen, denselben durch zwei Kämpen entscheiden zu lassen, um das grosse Blutvergiessen eines Krieges zu vermeiden. Er hat hierbei seinerseits einen riesenhaften Aragonesen, Don Martin Gonzalez, im Auge, während König Ferdinand bis zur Ankunft des augenblicklich abwesenden Cid verzagt, einen ebenbürtigen Kämpen zu finden. Als aber Rodrigo an den Hof zurückkehrt, wird der Vorschlag Aragon's angenommen. Don Martin Gonzalez, welcher von dem obenerwähnten Anerbieten Jimena's gehört hat, schreibt ihr in stolzem Selbstgefühl, dass ihm der bevorstehende Zweikampf Gelegenheit verschaffen werde, den Kopf Rodrigo's und damit ihre Hand zu erringen; sie möge einstweilen die Trauer ablegen und sich in Hochzeitsgewänder hüllen. Dies thut sie mit blutendem Herzen, als sie ein Schreiben erhält, des Inhalts, dass ein Ritter aus Aragon auf dem Wege sei, ihr den Kopf des Cid zu überbringen. Als im Palast ein Diener diese Nachricht bestätigt, bricht ihr angenommener Stolz zusammen, sie gesteht ihre Liebe zu Rodrigo und fleht den König um Erlaubniss an, den Schleier zu nehmen, statt ihre Hand dem verhassten Aragonesen zu reichen. Kaum hat ihr der König einige Trostesworte gesagt, als Rodrigo eintritt. Er hat Martin Gonzalez besiegt, seinem Fürsten Calahorra erworben und erscheint in eigener Person als der Ritter aus Aragon, welcher Rodrigo's Kopf zu den Füßen Jimena's legt. Letztere aber, deren Kampf zwischen vermeinter Pflicht und wirklicher Liebe endgültig zu Gunsten der Liebe entschieden ist, reicht dem Sieger jetzt auf Ansuchen des Königs die Hand.

Die Sprache des Stücks ist kernig und poetisch wie die alten Volksballaden, deren Geist es durchweht und die Zuhörer gewaltig packen musste. Die Charaktere sind meisterhaft gezeichnet; man verfolge diejenigen des alten Diego Lainez, des Cid, des ungestümen Kronprinzen, des übermüthigen Grafen Lozano, der Infantin Urraca. Das grösste Meisterstück in dieser Beziehung aber ist Jimena, was schon aus obiger Inhaltsangabe hervorgeht. Die psychologischen Feinheiten sind geradezu unzählbar; wie ist z. B. am Schlusse der ersten Scene des ersten Acts der Unterschied der Liebe Jimena's und der Infantin zu Rodrigo in wenigen Worten so treffend hervorgehoben:

**Jimena** (aparte). *¡Rodrigo me lleva el alma!*

**Urraca** (aparte). *¡Bien me parece Rodrigo!*

Das Stück müsste als Meisterwerk ersten Ranges betrachtet werden, wenn nicht die Handlung einige Mängel aufwiese. Dieselben bestehen in der Einschaltung der Episoden mit Don Sancho, Urraca und dem Aussätzigen, ferner in der dramatisch zwecklosen Liebe Urraca's zu Rodrigo. Alle diese Nebenumstände fesseln und compliciren unnöthigerweise die Handlung und werfen Schatten auf den Glanz des wunderbaren Hauptgemäldes, welches nichtsdestoweniger stets die Bewunderung jedes empfänglichen Gemüths auf sich ziehen wird.

Obwohl eine Gegenüberstellung der „MOCEDADES DEL CID“ mit dem „CID“ des „grossen“ Corneille mehr in die französische als in die spanische Literaturgeschichte gehört, so wird doch der Leser auch hier einige Andeutungen erwarten.

Hatte Corneille den Vortheil, ein Original vor sich zu haben, so war er andererseits dem Nachtheil unterworfen, dass seine Zuschauer nicht, wie diejenigen Don Guillem's, mit den alten Cidromanzen vertraut waren, dass er daher manches abschwächen musste, was eine Volksüberlieferung geheiligt hatte. So muss die berühmte Stelle: „*Rodrigue as-tu du coeur?*“ die thätliche Mishandlung Rodrigo's durch seinen Vater ersetzen, welche seinen Zorn so mächtig entflammt. Andererseits war der Franzose dadurch gezwungen, seinen Gegenstand mehr innerlich zu vertiefen, was ihm allerdings nicht durchweg, wohl aber in einzelnen Fällen, z. B. durch die Annahme gelang, dass die Väter Chimène's und Rodrigue's vor dem unseligen Backenstreich die Vermählung ihrer Kinder geplant hatten und infolge dessen der entstehende Conflict um so tragischer und packender wird. Auch die Scene, in welcher Don Sanche, gegen den Schluss hin, Chimène sein Schwert zu Füßen legt, und diese glauben muss, er habe Rodrigue getödtet, ist wirksamer durch die persönliche Erscheinung des Gegners, als die vermeinte Todesnachricht bei Don Guillem. Allerdings ist hier wieder entgegenzuhalten, dass ein gewöhnlicher Zweikampf kein so gewaltiges Motiv ist, als der Zweikampf bei Don Guillem um die Stadt

Calahorra und die Ehre des Vaterlandes. An die selbstgewählten Fesseln der drei Einheiten hat sich übrigens Corneille im „Cid“ kaum äusserlich gehalten, und diese Beschränkung darf ihm deshalb bei einem Vergleiche mit Don Guillem, wenn überhaupt, nur sehr beiläufig angerechnet werden. So ist es z. B. ganz undenkbar, dass die Begebenheiten bei Corneille auf vierundzwanzig Stunden zusammengedrängt werden können, und was die Einheit des Orts betrifft, so spielt die Handlung an wenigstens drei bis vier verschiedenen Plätzen, im Palast, im Hause des Grafen, auf der Strasse, in den Gemächern der Infantin u. s. w., sodass eine Darstellung ohne Scenenwechsel wahrhaft komisch ist. Noch possirlicher ist es, dass die Handlung in Sevilla spielt, etwa 1½ Jahrhundert bevor diese Stadt von König Ferdinand dem Heiligen den Mauren entrissen wurde. Die Einheit der Handlung ist allerdings bei Corneille etwas besser gewahrt als bei seinem Vorbilde, und dies mag ihm am meisten zugerechnet werden, wenn auch eine solche Einheit sich bei oberflächlicher Beobachtung der Einheiten der Zeit und des Orts von selbst leichter ergibt als bei reicher, Ort und Zeit oft wechselnder Handlung. Dieser Grundsatz mag überhaupt den Franzosen vorgeschwebt haben, als sie die drei Einheiten im Drama annahmen, denn er ist entschieden der haltbarste Punkt ihrer Theorie. Die Fürsprecher derselben würden gut thun, dies im Auge zu behalten und ihre Vertheidigung darauf zu gründen, dass man sich die Fesseln der Zeit- und Orts-einheit angelegt habe, um die über alles wichtige Einheit der Handlung möglichst oft herzustellen, statt die drei Einheiten als solche und die Regeln des Aristoteles in den Vordergrund zu rücken. — In Sprache und Charakterzeichnung ist Don Guillem unbedingt Corneille weit überlegen. Was erstere angeht, so verweisen wir im allgemeinen auf das bei der Besprechung des Lope de Vega'schen „EL HONRADO HERMANO“ Gesagte; im besondern aber ist die französische Alexandriner-Rhetorik gerade dem rauhen castilianischen Recken so unangemessen als möglich, und die kurzen, concisen Verse Don Guillem's stehen demselben — natürlich auch nur vom Kunststandpunkt aus — bedeutend besser an. — Was die Charakterschilderung betrifft, so ist im einzelnen zu erwähnen, dass Chimène mit dem Kampfe ihrer



Liebe und Ehre geradezu kokettirt (z. B. der Infantin gegenüber), sodass es uns wahrhaft überrascht, als der König die Probe auf ihre Liebe macht, indem er ihr eine falsche Todesnachricht Rodrigue's mittheilt; wir haben ja schon vorher gehört, dass sie sich gegen die Infantin mit dieser fortwährenden Liebe brüstet. Bei Don Guillem verschliesst Jimena die Fortdauer ihrer Liebe gegen Alle, ausser gegen eine vertraute Dienerin und ist ausser sich vor Scham, als sie glaubt, diese Gefühle seien andern Personen offenbar geworden. — Was nun Rodrigo's Charakter angeht, so hat Corneille denselben entschieden verschlechtert. Konnte z. B. ein dramatischer Dichter mit etwas historischer Kenntniss oder Intuition auf den Gedanken kommen, dass sein halbbarbarischer Held, der gewaltige Cid, der Geliebten seine Ehre und sein Leben opfern will, indem er sich, wie Rodrigue, vornimmt, der Klinge des Gegners absichtlich zum Opfer zu fallen, um die vorgeblichen Rachedgedanken dieser Geliebten zu befriedigen? So kann ein verliebter Ritter oder Schäfer in den spanischen Ritter- oder Schäferromanen des sechzehnten Jahrhunderts handeln, aber der wahre Cid des elften hat sicher anders gedacht.

Doch genug von dieser Abschweifung; kehren wir zu unserm Hauptgegenstande zurück.

„LAS MOCEDADES DEL CID“, zweiter Theil, ist ein historisches Schauspiel ohne Haupthelden. Selbst der Cid tritt ganz in den Hintergrund, und der Titel „EL CERCO Y RETO DE ZAMORA“ hätte entschieden grössere Berechtigung als der obige. Trotzdem ist das Drama, wenn auch nicht auf die höchste Spitze der Kunst, doch sehr nahe daran zu stellen, denn der romantische Duft, welcher auf den dargestellten Begebenheiten liegt, ist unwiderstehlich anziehend, die kraftvolle, poetische Sprache oft geradezu hinreissend. Es ist unmöglich, eine Idee davon zu geben, ohne das ganze Stück abzuschreiben, doch wollen wir trotzdem die Skizze der ersten Auftritte des dritten Acts versuchen, welche als Meisterstücke dramatischer Kunst gelten können.

Wir müssen vorausschicken, dass die beiden ersten Acte sich hauptsächlich mit dem Leben des Königs Sancho (des Kronprinzen des ersten Theils) beschäftigen. Wir erfahren, wie dieser nach dem Tode seines Vaters Ferdinand die ver-

theilten Reiche wieder zu vereinigen sucht, wie er seinem Bruder García Galicien, seinem Bruder Alonso Leon entreisst und dann Zamora, das Erbtheil seiner Schwester Urraca, belagert, obgleich der Schatten seines Vaters ihn vor weiterer Verfolgung seiner Pläne warnt. Wir sehen ferner, wie der Verräther Bellido de Olfos zum Werkzeug der rächenden Schicksalsgerechtigkeit wird, indem er König Sancho ermordet, und wie dann Don Diego Ordoñez die Stadt Zamora als vermeinte Mitschuldige an diesem Frevel zum Gottesgericht herausfordert. Da nach den castilianischen Ehrengesetzen der Herausforderer einer Stadt gegen fünf Kämpen derselben nacheinander zu streiten hat, so rüstet sich Arias Gonzalo, der Hauptrathgeber der Infantin, mit seinen vier Söhnen zum Kampfe gegen Don Diego. Hier beginnt der dritte Act. Der alte Arias schlägt seinen jüngsten Sohn Don Pedro zum Ritter, um ihn zu befähigen, mit seinen Brüdern in die Ehrenschranken zu treten. Er selbst hat sich vorgenommen, als Erster mit Don Diego zu kämpfen, um im Falle seiner Niederlage wenigstens dessen Schwert und Kraft an sich abzustumpfen und dadurch seinen Söhnen leichtern Stand wider den castilianischen Helden zu verschaffen. Die Thränen der Infantin bewegen ihn jedoch, von diesem Vorhaben abzustehen, und er beschliesst, zuerst seinen jüngsten Sohn, den neuen Ritter Don Pedro, in die Schranken zu senden. Ein Trompetenstoss verkündigt, dass Kampfplatz und Richter bereit sind und Don Diego bereits seines Gegners harrt. Der alte Arias setzt seinem Sohne Pedro den Helm auf, gibt ihm seinen Segen und entlässt ihn, indem er sich mit feuchten Augen zu seiner Herrin, der Infantin, wendet: „Dies ist der grösste Dienst, den ich Euch in meinem Leben leisten konnte!“ — Die Scene wird jetzt auf die Tribüne verlegt. Es wird vorausgesetzt, dass die handelnden Personen von da aus den Kampfplatz übersehen, welcher natürlich dem Publikum nicht sichtbar gemacht werden konnte. Was auf demselben vorgeht, erfährt der Zuschauer durch die Reden der Handelnden. Das Zeichen zum Angriff ertönt; Pedro verneigt sich vor der Infantin und wirft sich Don Diego entgegen. Der alte Arias verfolgt ihn krampfhaft mit den Augen und beugt sich dabei derart über die Brüstung, dass die Infantin glaubt, er wolle sich herabstürzen. Er sieht zu seiner unendlichen Angst, dass

Pedro zu ungestüm kämpft, während Don Diego seine volle Besonnenheit bewahrt. Pedro gibt sich eine Blösse, worauf ihn ein wuchtiger, berechneter Schwerthieb des Gegners leblos vom Streitrosse wirft. Der Sieger ruft mit schallender Stimme nach dem zweiten Kämpfen. Diego Arias kniet zu den Füßen seines Vaters nieder und bittet um seinen Segen. Dieser gibt ihm die Lehre, nicht allein tapfer, sondern auch besonnen zu streiten, und entlässt ihn mit blutendem Herzen. Abermals erschallt ein Trompetenzeichen; Diego Arias und Don Diego Ordoñez stossen wie Felsen aufeinander, aber ersterer hat das Unglück, das wichtigste Glied seines Harnisches einzubüssen, und Don Diego's Schwert findet den Weg in den ungeschützten Theil. Diego Arias fällt, und der eiserne Castilianer ruft nach dem dritten Kämpfen. Des alten Arias Schmerz hat sich in Wuth verwandelt, er selbst will seinem jetzt in die Schranken reitenden Lieblingssohne Rodrigo als Waffenpathe zur Seite stehen. Abermals ein Trompetenschmettern und darauf ein Zusammenstoss zwischen Don Diego und Rodrigo, „welcher den Horizont erdröhnen macht, als ob ein Berg soeben heruntergestürzt sei“. Lange hält sich die Geschicklichkeit der Gegner die Wage, aber ein gut berechneter Hieb Don Diego's spaltet den Helm Rodrigo's und verursacht eine tödliche Wunde. Mit blutüberströmtem Gesicht holt Rodrigo zu einem letzten Schlage aus und trifft Don Diego's Streitross, welches im Todesringen rasend über den Wall der Einzäunung setzt und seinen Reiter in anscheinender Flucht vom Kampfplatze trägt, während der halbtodte Rodrigo als Verfolger erscheint. Die ungewöhnliche Begebenheit setzt dem Gottesgerichte ein Ziel; Don Diego ist ausser sich über sein Misgeschick, während der sterbende Rodrigo immer und immer wieder von seinem zwischen Schmerz und Stolz getheilten Vater die Versicherung verlangt, dass er gesiegt habe, bis ihn letzterer auffordern muss, an Gott und das Heil seiner Seele zu denken. Gleich darauf verscheidet der junge Held mit dem Namen Jesu auf den Lippen. — Man denke sich diese Skizze mit den glänzendsten Farben der Poesie ausgemalt, so wird man einen Begriff von der Erhabenheit dieser Scenen erhalten.

Der Rest des Actes beschäftigt sich mit der Thronbesteigung König Alfonso's VI. Hier findet auch der berühmte

Reinigungsschwur Platz, den der Cid dem Könige unter den härtesten Verfluchungen im Falle eines Meineids abnimmt, eine Kühnheit, welche den König und den verwegenen Vassallen auf lange Zeit hinaus entfremdet. Um aber das Stück mit diesem Misklang nicht enden zu lassen, führt uns der Dichter als Schlusseffect die Verlobung des Königs mit der schönen Zaide vor, welche er in Toledo kennen und lieben gelernt hatte.

Balladenstoffe hat Don Guillem ferner in „EL CONDE ALARCOS“, „EL CONDE DE IRLOS“ und „EL NACIMIENTO DE MONTESINOS“ behandelt.

„EL CONDE ALARCOS“ ist ein Beispiel, wie man alte Stoffe nicht behandeln soll, und es hält schwer, zu begreifen, wie der Dichter der „MOCEDADES DEL CID“ auf solche Irrwege gerathen konnte. Um Don Guillem einigermaassen zu entschuldigen, muss man annehmen, dass er ein Volksbuch, nicht die herrliche alte Ballade benutzt hat. Dies ist natürlich an sich schon ein Fehler, wie sich aus einigen kurzen Bemerkungen ergeben wird. Don Guillem setzt voraus, dass Margarita, die Geliebte des Grafen Alarcos, ein Söhnchen zur Welt gebracht hat, dass die Infantin, welche sich mit dem Grafen zu vermählen wünscht, dies erfährt und der jungen Mutter droht, sie werde das Kind tödten lassen, wenn sie dem heimlichen Gemahl öffentlich die Hand reiche. Margarita gibt nach einigem Schwanken der Gattenliebe den Vorzug, worauf die Infantin insgeheim einem Diener befiehlt, das Kind zu tödten und dessen Herz und Blut in zwei Schüsseln zu bringen. Mit dem Blute begiesst sie Margarita's Hände — als Waschwasser vor der Mahlzeit — und das Herz setzt sie ihr beim Gastmahle selbst vor. Wie gewöhnlich, stellt es sich später heraus, dass der barmherzige Diener statt des Kindes ein Lamm geschlachtet hat, aber die Roheit bleibt dieselbe. Den weitem Verlauf der Handlung, ein Gewebe von Grausamkeiten und Unsinn, wollen wir dem Leser erlassen. Die auffallende Aehnlichkeit der Fabel mit derjenigen des „CONDE ALARCOS“ von Mira de Amescua legt die Vermuthung nahe, dass einer dieser Dichter das Stück des andern benutzt oder beide aus gleicher Quelle geschöpft haben. Diese Quelle ist aber keinenfalls die bekannte alte Ballade gewesen.

Dass Don Guillem's tiefpoetische Phantasie auch manch-



mal wie ein Sonnenstrahl durch diese Wolken von Roheit bricht, bedarf kaum der Erwähnung. Wie reizend ist z. B. die Soloscene des Grafen im dritten Acte! Er hält ein Andenken der — wie er glaubt — von ihm erdrosselten Margarita, einen Spiegel, in der Hand; Margarita steht unbemerkt hinter ihm; er sieht ihr Antlitz erst in dem Spiegel, dann in der Quelle, welche zu seinen Füßen vorüberrieselt; ein vorbeigehender Landmann trinkt aus der Quelle, das Bild Margarita's verschwindet durch ihr Weggehen, und der Graf misshandelt den armen Landmann als Heiligthumsschänder, als vermeinten Räuber seines verschwundenen Glücks. Und um einen jener Ausdrücke hervorzuheben, welche in Don Guillem's Stücken manchmal wie Blitze des Genies den Geist des Lesers blenden: wie wunderbar sind die zwei Zeilen der Infantin, als sie den Grafen und Margarita als Vermählte umarmen muss, dieselben aber lieber ersticken möchte:

*¡Ojalá que (mis brazos) fueran (brazos) de mar,  
que no os soltaran tan presto!*

d. i.: „O, wenn meine Arme Meeresarme wären, sie würden euch so bald nicht loslassen!“

Auch mit „EL CONDE DE IRLOS“ hat Don Guillem kein Glück gehabt. Wenn auch die Auswüchse des „CONDE ALARCOS“ fehlen, so wird niemand die alte Ballade vom Grafen von Irlos mit diesem Schauspiel tauschen wollen. Das Gleiche gilt von „EL NACIMIENTO DE MONTESINOS“, bei welchem der Dichter auch wohl mehr einem alten Ritterromane, als der Balladenpoesie gefolgt ist.

Aus der Alterthumsgeschichte sind „PROGNE Y FILOMENA“ und „DIDO Y ENEAS“ zu erwähnen. Letzteres Stück behandelt die Didosage nach Virgil's Aeneis, eine Auffassung, welche die meisten spanischen Dichter, wie z. B. Virués in seiner „ELISA DIDO“, als der Würde jener grossen Frau widersprechend, zurückgewiesen haben. Die Sprache des Stücks ist oft hinreissend schön, und die Charaktere treten kräftig hervor. Es ist eine der wenigen Schöpfungen Don Guillem's, welche sich mit beinahe ungetrübtem Genusse lesen lassen.

„EL PERFECTO CABALLERO“ ist ein prachtvolles Nachtgemälde, voll Leidenschaft und unheimlicher Glut, ein echter Castro. Auf dem düstern Hintergrunde hebt sich die Figur

eines spanischen Ritters „ohne Furcht und Tadel“ als tröstende Leuchte in dieser Welt ehelicher Untreue, ungezügelter Leidenschaften und schwerer Verbrechen ab.

„LA HUMILDAD SOBERBIA“ ist ebenfalls ein wahrer Castro: gewaltsam, aber feurig und interessant. Nicht zu entschuldigenden ist indessen gegen Schluss eine Scene, in welcher der König, um einen widerspenstigen Vasallen zu einer Vermählung zu zwingen, demselben droht, im Weigerungsfalle dessen Vater enthaupten zu lassen, und ihm dann den wirklichen Schrecken einjagt, des Vaters Kopf, als vom Rumpfe getrennt, auf einem Tische zu zeigen. Dieser Theaterstreich ist nach der Bühnenweisung in der Art bewerkstelligt worden, dass der Vater seinen Kopf durch ein in den Tisch gesägtes Loch stecken musste! Eine solche Lächerlichkeit gehört in das Polichinellentheater.

„EL DESENGAÑO DICHOSO.“ Hier haben wir eine Königin, welche den Anbeter ihrer Stieftochter zum Liebhaber begehrt und sogar versucht, ihren Gemahl zu tödten. Dieser Gemahl zeigt seinerseits eine über die Grenzen der Väterlichkeit hinausgehende Liebe zu seiner Tochter. Verräthereien, falsche Anklagen und andere Gewaltmittel vervollständigen das düstere Bild.

„LOS MAL CASADOS DE VALENCIA“ ist ein zuchtloses Nachtstück, welches mit zwei Ehescheidungen endigt. Wenn Don Guillem wirklich eigene Erlebnisse darin niedergelegt hat, so wird er wohl die Rolle Don Alvaro's gespielt haben, denn als Valeriano schildert man sich nicht selbst.

„EL AMOR CONSTANTE“ ist auch düster genug. Ein König von Ungarn will seine Gemahlin verstossen, um die heimliche Gattin seines Bruders zu gewinnen. Als diese widerstrebt, lässt er ihr Gift reichen und ihren Gemahl tödten, wird aber sodann von dem Sohne der Ermordeten niedergestochen. Kernige Sprache und kräftige Charaktere versöhnen uns einigermaassen mit dem abstossenden Stoffe.

„EL CABALLERO BOBO“ zeigt uns abermals gewaltsame und unnatürliche Leidenschaften, unter anderm einen Bruder, welcher den Verlobten seiner Schwester tödten und in dessen Kleidern seine Rolle spielen will, da er ihm täuschend ähnlich sieht. Ausserdem wimmelt das Stück von Unwahrscheinlichkeiten.

„EL NARCISO EN SU OPINION.“ — Don Gutierre und Don Gonzalo, zwei Vettern, werden von ihrem beiderseitigen Oheim Don Pedro eingeladen, sich um dessen Tochter Brianda zu bewerben. Don Gonzalo liebt bereits heimlicherweise Mencía, Gutierre's Schwester, welche Brianda's Gesellschafterin ist. Auch Brianda hat ohne Vorwissen ihres Vaters bereits eine Wahl getroffen; sie liebt einen Marquis. Da sie jedoch von Don Pedro zu einer Wahl zwischen ihren beiden Vettern gedrängt wird, wählt sie anscheinend Don Gonzalo, von welchem sie weiss, dass er Mencía liebt und deshalb ihre Hand nicht annehmen kann. Um aber noch sicherer zu gehen und Gutierre ganz unschädlich zu machen, lässt der Marquis Brianda's Zofe Lucía sich als seine Schwester Doña Ines aufspielen und Liebe zu dem in sich selbst verliebten Gecken Gutierre vorspiegeln. Dieser geht in seiner maasslosen Eitelkeit blindlings in die Falle, der Marquis und Gonzalo erklären ihre Liebe, und der vermeinte Eroberer aller Weiberherzen sieht sich geprellt. — Das Stück hat weniger schöne Diction als viele andere Comödien Don Guillem's, besitzt dagegen das hohe Verdienst, das Vorbild von Moreto's „EL LINDO DON DIEGO“ zu sein.

In „ENGAÑARSE ENGAÑANDO“ finden wir das öfters behandelte Thema, dass ein Edelmann, welcher die ihm zuge dachte Braut vor der Verlobung kennen lernen will, sich als Diener verkleidet. Er hat das Glück, ihr auch in seiner angenommenen Rolle zu gefallen, macht ihr, um sie auf die Probe zu stellen, Liebesanträge, wird von ihr mit gebührender Verachtung zurückgewiesen und wäre jetzt am Ziel seiner Wünsche angelangt, wenn nicht die Braut von einem Vertrauten seines Vaters den ihr gespielten Betrug erführe. Sie rächt sich für das bewiesene Misstrauen, indem sie Leichtfertigkeit gegen Alle und am meisten gegen ihn selbst (in seiner fingirten Bedientenrolle) heuchelt. Der jetzt seinerseits getäuschte Edelmann geräth ausser sich, aber die Aufklärung und Versöhnung wird rasch herbeigeführt.

„LOS ENEMIGOS HERMANOS“ ist ein auf Vertauschungen von Kindern und andere Zufälligkeiten aufgebautes Stück. Es enthält einige geniale, psychologische Züge, welche kurze Erwähnung verdienen. — Seite 110 zählt der unglücklich vermählte Herzog die Dauer seines Jochs in folgender Weise

zusammen: „Ich lebe in diesen Streitigkeiten von so ausserordentlicher Unbilligkeit — ich weiss es genau — zweiundzwanzig Jahre, sechs Monate und fünf Tage, und mit dem Tage, den ich heute erlebe, noch zehn Stunden mehr; ich weiss es genau, denn Unglück zähle ich sogar nach Stunden!“ — Seite 130 öffnet der beschimpfte, auf das Land zurückgezogene Oton das kleinste Fensterchen seiner Wohnung, damit die Sonne nur einen möglichst kleinen Theil seiner Schmach bescheine.... Moreto's „HASTA EL FIN NADIE ES DICHOSO“ ist eine Nachbildung dieses Stücks.

„CUÁNTO SE ESTIMA EL HONOR“ ist eine Variante der Geschichte von Appius und Virginia. Das Schicksal der hier die Rolle der Virginia vertretenden, anscheinend getödteten Tochter unterscheidet sich jedoch von demjenigen ihres Vorbildes dadurch, dass die vermeinte Todeswunde geheilt wird. — „LA VERDAD AVERIGUADA Y ENGAÑOSO CASAMIENTO“ führt uns eine Bigamie und den saubern Ehemann als Verschacherer seiner zweiten Frau vor. Nicht genug damit, verliebt er sich in seine ihm unbekannte, durch Vollmacht angetraute erste Frau, welche ihm nach Valencia nachgereist ist. Die Behandlung solcher Stoffe ist künstlerisch unverzeihlich; hoffentlich haben wir nicht etwa hier ein Stück Biographie des Dichters! — „LA JUSTICIA EN LA PIEDAD“ führt uns vor, wie ein Prinz von Ungarn wegen verübter Schändlichkeiten zur Enthauptung verurtheilt, aber von einem Volkshaufen befreit wird, zur grossen Erleichterung des schmerzerfüllten Vaters, welcher auf diese Weise seiner Verantwortlichkeit als Gerechtigkeitsvollstrecker enthoben wird. Diese Katastrophe hat Calderon wohl bei derjenigen seines Dramas „LA VIDA ES SUEÑO“ vor Augen gehabt. — „EL PRETENDER CON POBREZA“ enthält die Episode, welche in Monroy's „OFENSOR DE SÍ MISMO“ als Haupthandlung ausgeführt wird. In diesem Stücke, sowie in einigen andern, bekennt sich Don Guillem als eifrigen Verehrer Lope de Vega's. — „LA FUERZA DE LA COSTUMBRE“ ist gut erdacht, in schöner Sprache ausgeführt und mit kräftig gezeichneten Charakteren ausgestattet. Die Protagonisten sind zwei Geschwister, von denen der Bruder in weiblicher, die Schwester in männlicher Weise und Tracht erzogen worden ist. Beide werden durch Eifersucht und Liebe zu dem ihnen durch die Geburt be-



stimmten Naturell zurückgeführt. — „LA FUERZA DE LA SANGRE“ ist ein höchst rohes Stück, in welchem die Vergewaltigung einer Braut den Haupthebel abgibt. — Noch roher ist „EL NIETO DE SU PADRE“, was schon aus dem Titel hervorgeht. Den Grundgedanken scheint Don Guillem in dem 1566 erschienenen Buche „*Los nueve libros de las Havidas*“ gefunden zu haben. — „LAS CANAS EN EL PAPEL Y DUDOSO EN LA VENGANZA“ ist unter dem Namen Calderon's gedruckt, gehört aber sicher unserm Don Guillem; auch in diesem Stücke fehlt es nicht an gewaltsamen Szenen.

„EL CURIOSO IMPERTINENTE“ ist ein ganz prächtiges Drama. Es ist unbegreiflich, dass sowohl Literarhistoriker als Anthologien-Herausgeber dasselbe nicht berücksichtigt haben und dass es infolge dessen in dem höchst seltenen ersten Bande der Comödien Don Guillem's geradezu vergraben liegt. Es ist auf die bekannte Novelle gleichen Titels im „*Don Quijote*“ gegründet, aber der Stoff ist psychologisch und dramatisch vertieft, was wir durch Aufzählung der hauptsächlichsten Verschiedenheiten der Novelle und des Dramas darthun wollen. Gleichzeitig wird diese Darlegung ein schlagenderes Zeugniß von Don Guillem's dramatischem Genie ablegen, als die Analyse vieler seiner Stücke.

Die Novelle, eine der besten des Cervantes und gleichzeitig der gesamten spanischen Literatur, ist so bekannt, dass wir die Vertrautheit des Lesers mit derselben voraussetzen dürfen. Zur Nachhülfe für dessen Gedächtniss möge nur kurz erwähnt werden, dass Anselmo, ein reicher Florentiner, sich mit Camila, einer ebenso angesehenen als tugendhaften Dame vermählt hat, dass er aber auf den unglücklichen Gedanken verfällt, ihre Treue durch Versuchungen erproben zu wollen. Als Werkzeug hat er seinen Busenfreund Lotario ausersehen, welcher anfänglich die ihm zugedachte Rolle ablehnt, schliesslich aber annimmt, damit Anselmo nicht einem Andern seinen unglückseligen Vorsatz anvertraue. Nach ehrenhaftem Widerstande Lotario's und Camila's fallen beide der Versuchung zum Opfer. Anselmo entdeckt dies nach einiger Zeit und stirbt aus Gram, während Lotario durch den in einer Schlacht gesuchten Tod, Camila durch Eintritt in ein Kloster ihr Unrecht sühnen. Man sieht, wie der Stoff — unglückliche Eheverhältnisse — Don Guillem's Phantasie besonders

reizen musste. Auf Blatt B<sup>5</sup> gibt er, beiläufig gesagt, seine Ansichten über die Ehe — im Munde des Gracioso, aber offenbar ernst gemeint — zum besten:

*El casamiento, á mi ver,  
cuando bien lo estoy mirando,  
no es más que estarse engañando  
un hombre y una mujer.*

Wenn ich die Sache recht betrachte, so besteht, meiner Ansicht nach, die Ehe in nichts anderm, als dass sich ein Mann und ein Weib gegenseitig betrügen.

Die Veränderungen, welche Don Guillem vorgenommen hat, sind zum weitaus grössten Theile psychologisch-dramatische Verbesserungen. So bereitet er Camila's Fall durch die Erfindung vor, dass diese mit Lotario nach langem Liebesverhältnisse nahezu verlobt war, dass Anselmo beim ersten Anblick derselben sich sterblich in sie verliebte, diese Leidenschaft seinem Busenfreunde Lotario anvertraute und letzterer sein eigenes Glück demjenigen des Freundes opferte. Ferner wird die Versuchung Lotario's und Camila's bei Don Guillem dadurch verschärft, dass der Herzog von Florenz Camila den Hof macht und hiermit Lotario's Eifersucht erregt, während die Eifersucht Camila's auf Anstifter des unglücklichen Anselmo selbst, durch Gedichte Lotario's an eine fingirte Clori angestachelt wird. Ersterer Umstand findet sich bei Cervantes gar nicht, letzterer ist von Cervantes erfunden, aber für die Handlung gar nicht ausgenutzt worden, da Camila bei Vorlesen der Gedichte weiss, dass Clori nur eine fingirte Person ist. Man sieht, wie ein dramatisches Talent durch eine kleine Verschiebung einen unnützen Umstand zu einem Hebel der Handlung umgestalten kann. — Ein zweiter Hebel, zur Verführung Camila's ist von Don Guillem angewendet worden, indem er Camila's Zofe Leonela als Versucherin auftreten lässt, während bei Cervantes umgekehrt die Dienerin erst dem Beispiele der Herrin folgt. Nicht genug damit, wird von dem Dramatiker ein dritter Hebel zur Eroberung Camila's angesetzt, indem diese von einem Diener Anselmo's unterrichtet wird, die fingirte Abwesenheit ihres Gatten sei einer Liebschaft desselben zuzuschreiben. Man wird zugeben, dass diese Zusätze Don Guillem's Vertiefungen des Stoffes im allgemeinen sind. Speciell dramatische Verbesserungen weist die Herbeiführung der Kata-

strophe, sowie diese selbst auf. Während bei Cervantes Anselmo den Liebhaber der Zofe entdeckt und das Weitere — wenn auch novellistisch verschleppt — sich hieraus ergibt, gebraucht Don Guillem das drastische Mittel, Camila die wachsende Unverschämtheit ihrer Zofe mit einer Ohrfeige züchtigen, und diese aus Rache Anselmo alles verrathen zu lassen. Anselmo überrascht dann die Ehebrecher, wird von Lotario tödlich verwundet, bittet aber den dazukommenden Herzog, unter Bekenntniss seiner thörichten Schuld, Lotario mit Camila's Hand zu beschenken. So sehr dieser Schluss dem moralischen Gefühle widerstrebt, so wird niemand behaupten können, er sei nicht entschieden dramatischer als der Schluss der Novelle. Dass bei Don Guillem gerade nur Anselmo untergehen muss, findet seine Begründung darin, dass er die meiste tragische Schuld auf sich geladen hat.

Fügen wir hinzu, dass die Handlung einheitlich, die Charakterzeichnung vortrefflich, die Sprache kernig und doch melodisch ist, so wird das Gesagte wohl zur Rechtfertigung unsers Bedauerns hinreichen, dass das Stück nicht in einem leichter zugänglichen Drucke vorhanden ist. — Interessant ist noch, dass Don Guillem bei Erwähnung Lope de Vega's denselben als „Mónstruo de Naturaleza“ bezeichnet. Wahrscheinlich ist dies die Wiederholung von Cervantes' Ausdruck in der Vorrede zu seinen „Ocho Comedias“ (gedruckt 1615), aber möglich ist immerhin, dass auch Cervantes eine schon allgemein gebräuchliche Benennung angewandt hat. — Sehr wohlthuend ist Don Guillem's frische und unerschrockene Vertheidigung der spanischen Nationalcomödie am Anfange des Stücks, im Gegensatze zu der Kleinmüthigkeit des Begründers derselben, Lope de Vega, welcher im innersten Herzen stets die Zuchtruthe der Classicitätspedanten fürchtete und deshalb seinen Geschmack und denjenigen der Nation bei jeder Gelegenheit entschuldigen zu müssen glaubte.

Dem „*Don Quijote*“ ist auch das Drama „DON QUIJOTE DE LA MANCHA“ entnommen. Dasselbe behandelt hauptsächlich die Geschichte von Cardenio, Lucinda, Dorotea und dem Marquis, in fließenden Versen, aber sonst wenig hervorragender Weise. Die Abenteuer Don Quijote's als Beltenebros, Beschützer Dorotea's in ihrer Rolle als Prinzessin Micomicona und seine Heimführung im Käfig bilden die possenhaften

Episoden des ernstesten Stoffes. Dass Don Guillem oberflächlicher Weise und wie jeder Schulknabe, Don Quijote einfach als Narren aufgefasst hat, geht aus der Comödie deutlich hervor.

„QUIEN NO SE AVENTURA“ ist ein so lächerlich unwahrscheinliches Stück und trägt so wenig die Spuren des Don Guillem'schen Geistes, dass wir an des Letztern Autorschaft zweifeln müssen.

„DONDE NO ESTÁ SU DUEÑO, ESTÁ SU DUELO“ ist ein Drama, welches — der Handlung und Charakterschilderung nach — wohl von Don Guillem herrühren mag, dessen Versification und Sprache aber die unserm Dichter charakteristische Melodie vermissen lassen.

„ALLÁ VAN LEYES, DÓ QUIEREN REYES.“ — König Ferdinand von Portugal hat eine heftige Leidenschaft zu Doña Leonor de Meneses, einer ungewöhnlich schönen Edeldame, gefasst. Diese aber, welche einen ebenbürtigen Gemahl dem königlichen Liebhaber vorzieht, vermählt sich heimlich mit Don Lorenzo de Acuña. Das Geheimniss bleibt nicht lange verborgen, denn Lorenzo selbst gesteht es dem König, da er nach dessen Benehmen glauben muss, es sei ihm bereits von anderer Seite geoffenbart worden. Der König thut seiner Leidenschaft angesichts der vollendeten Thatsache Gewalt an, und die Neuvermählten ziehen sich auf ein Landgut Don Lorenzo's zurück, um dort still und unbelästigt zu leben. Fünf Jahre verbringen sie dort in ungestörter Zufriedenheit, bis ein Blitzstrahl aus heiterm Himmel dieses Glück in Scherben schlägt. Der König, welcher seine Leidenschaft nur für den Augenblick überwunden hatte, aber nach und nach durch die Abwesenheit der Angebeteten gereizt, in um so heftigerer Liebe entbrannt war, hat bei dem Papste die Cassation der Vermählung Don Lorenzo's mit Doña Leonor wegen zu naher Verwandtschaft ohne vorausgegangenen Dispens erwirkt. Er lässt nun Don Lorenzo durch dessen Schwiegervater eine militärische Expedition übertragen und nach des Erstern Abreise Doña Leonor nach Lissabon bringen. Hier vermählt er sich mit ihr, da ihr anfängliches Sträuben durch die glitzernde Königskrone überwunden worden ist. Don Lorenzo kehrt nach glücklicher Erledigung seines Auftrags nach Hause zurück und ist wie vom Donner gerührt, als er seine Gattin nicht vorfindet. Die schreckliche Wahrheit wird ihm verkündet, er



stürmt nach Lissabon, macht seiner frühern Gemahlin und jetzigen Königin die heftigsten Vorwürfe und vergisst sich so weit, den Dolch auf sie zu zücken. Er wird verhaftet und zum Tode verurtheilt, aber schliesslich auf allgemeines Bitten zur Verbannung aus Portugal begnadigt. Mit der niederträchtig feigen Ausrede „er habe dem Tode ins Angesicht gesehen“ nimmt Don Lorenzo diese Gnade an und verscherzt dadurch unsere ganze Theilnahme; die Tragödie wird zur Satire.

Es ist dies ein merkwürdiges, bitter-tragisches Stück, und man darf wohl die anscheinende Paradoxe aussprechen: das Bitterste darin ist, dass es nicht tragisch endet. Der Untergang Don Lorenzo's hätte uns allerdings auch ein unbefriedigtes Gefühl hinterlassen, aber seine Bevorzugung eines entehrten Lebens vor einem ehrenvollen Tode führt uns die gemeine Seite der menschlichen Natur in unkünstlerischer Weise vor Augen und zerstört die Tragik, an deren Stelle uns ein Fauns Gesicht entgegengrinst. — Die Handlung beruht im übrigen auf historischer Grundlage.

„LA TRAGEDIA POR LOS CELOS“ ist eine gewaltige, einheitliche Tragödie, welche die verdienstvollen Herausgeber der „*Coleccion de libros españoles raros ó curiosos*“ den Literaturfreunden durch einen Neudruck zugänglich gemacht haben. Sie behandelt eine Geschichte, welche mit derjenigen der unglücklichen Doña Ines de Castro einige Aehnlichkeit zeigt, letzterer aber an dramatischem Werthe bedeutend voransteht, da das tragische Opfer nicht durch Ministerhand aus Staatsrücksichten, sondern durch die eigene Hand eines rasend eifersüchtigen Weibes, der Königin von Aragon, fällt.

König Alfons von Aragon hat vor seiner Vermählung mit einer portugiesischen Prinzessin, seine Jugendgespielin, die bestrickend schöne Doña Margarita de Híjar, geliebt und derselben sogar ein Eheversprechen gegeben. Als die neue Königin ankommt, wird ihr dies von geschwätzigen Zungen hinterbracht, und schon die erste Zusammenkunft des königlichen Paares zeigt auf Seite des Königs Reue über die Staatsheirath, auf Seite der Königin heftige Eifersucht. Letztere kommt auf den Gedanken, Margarita durch Begünstigung und beständiges Heranziehen an ihre eigene Person vor weiterm Verkehre mit dem Könige zu bewahren; gleichzeitig warnt

sie aber die unglückliche Verlassene, ihre Eifersucht nicht zu erwecken, da ihr in diesem Falle der Tod sicher sei. Margarita hat wirklich den besten Willen, ihrem Herzen Zwang anzuthun, kommt aber doch mehrmals in Lagen, welche die eifersüchtige Wuth der Königin aufs höchste stacheln und schliesslich zu ihrer Erdolchung durch die eigene Hand der Fürstin führen. Eine der schönsten Scenen Don Guillem's bereitet auf diese Katastrophe vor. Der König befindet sich auf der Jagd und sieht hoch über sich einen Adler kreisen, welcher eine weisse Taube im Schnabel hält. Sein banges Herz malt ihm sogleich die Königin als den Raubvogel, Margarita als die Taube; er gibt Befehl, auf den Adler zu schiessen, aber dieser lässt die blutige Beute zu den Füßen des Königs fallen und entzieht sich dem Schussbereiche. Alfons lässt sich von seinen trüben Ahnungen derart fortreissen, dass er einem seiner Begleiter befiehlt, sofort nach Valencia zu sprengen, um nach Margarita zu sehen. Unterdessen erscheint ein anderer Diener des Königs und bringt ihm die freudige Nachricht, Margarita habe in ein Stelldichein gewilligt. Von banger Pein geht der König zu leidenschaftlichem Entzücken über. Aber wieder drängen sich schwarze Wolken vor die Sonne seines Glücks. Er hört aus der Ferne einen Landmann singend daherkommen, und der Gesang ist eine alte Ballade von Doña Ines de Castro:

*¿Dónde vas, el caballero,  
dónde vas, triste de tí?  
que la tu querida prenda  
muerta es, que yo la ví.*

Wohin eilt Ihr, edler Ritter?  
Wohin eilt Ihr, Unglücksel'ger?  
Todt ist Euer treues Liebchen,  
Selber hab' ich es gesehen!

Von unendlicher Angst ergriffen, stürmt der König jetzt selbst nach Valencia zurück, findet seine trübsten Ahnungen bestätigt und straft die eifersüchtige Mörderin, indem er derselben die Regierung Aragons zwar überlässt, sich selbst aber in sein Königreich Neapel zurückzieht.

Nach dem Manuscript in der Osuna-Bibliothek, welches dem Neudruck zu Grunde gelegt wurde, soll das Stück am 24. December 1622 von Don Guillem beendet worden sein. Die Licenz zur Aufführung desselben datirt jedoch vom 11. November 1628, und da Don Guillem's Stücke sehr beliebt waren, liegt eine Wahrscheinlichkeit vor, dass 1622 für 1627 steht. Diese Annahme wird durch folgende Indicien bestärkt:

1) hat Don Guillem dieses Stück nicht in dem zweiten Theile seiner Comödien (1625) abgedruckt, obgleich es dichterisch bedeutender ist als irgendein Schauspiel des erwähnten Bandes;

2) weist dasselbe in weit höherm Maasse als die frühern Stücke Don Guillem's reimlose Assonanzen (statt gereimter Redondillas und Quintillas), sowie einige cultistische Anklänge und eine grundsätzlichere Verwendung des „Gracioso“ auf. Don Guillem scheint, wie Lope, erst später auf die häufigere Anwendung der nur assonirenden Verse gekommen zu sein (vielleicht infolge der beginnenden Präponderanz Calderon's), und diese interessante Vermuthung — welche uns überhaupt nur zu dieser Abschweifung über die Abfassungszeit des Stücks veranlasst hat — wird durch „LAS MARAVILLAS DE BABILONIA“ und vielleicht auch „EL PRODIGIO DE LOS MONTES“ bestätigt, welche weiter unten besprochen werden sollen. Die cultistischen Anklänge in diesen Dramen deuten auf das Gleiche hin und dürfen uns zum Ausdrucke unserer Freude darüber veranlassen, dass diese Unart nicht schon früher in der Dramatik feste Wurzeln fasste, da Don Guillem vermöge seines überschwänglichen Temperaments gewiss dazu angelegt war, diesem Stile in seinen Dramen mehr Raum zu geben, als seinem dichterischen Nachruhm vortheilhaft gewesen wäre.

Um das Bild der Schöpfungen unsers Dichters zu vervollständigen, seien hier noch einige Schauspiele religiöser Richtung erwähnt.

„EL MEJOR ESPOSO“ umfasst die Lebensgeschichte Joseph's und Maria's von deren Verlobung an bis zum Tode Joseph's. Die Handlung ist nicht einheitlich und das Stück in keiner Weise hervorragend.

„EL RENEGADO ARREPENTIDO“, ein bis 1887 verschollenes Drama, ist vom Verfasser dieses Werkes in Brockhaus' „*Coleccion de autores españoles*“, Band 48, zum ersten male den Literaturfreunden bekannt gegeben worden. Es behandelt die Geschichte eines Renegaten, welcher durch persönliche Erscheinung eines Christusbildes aus seines Vaters Kapelle zum Christenthume zurückgeführt und König von Antiochia wird. Dazwischen läuft eine Bigamie-Episode im Geschmacke Don Guillem's. Einzelne Scenen gehören zu dem Besten, was

unser Dichter geschaffen hat; so diejenige, in welcher König Cosdroës die christliche Florentina vergewaltigen will, wie Judith derselben erscheint, ihr den mit dem Blute des Holofernes getauften Dolch reicht und ihr Wort für Wort, Bewegung für Bewegung inspirirt, bis die tyrannenmörderische Waffe ihren Weg in die Brust des Königs gefunden hat.

„LAS MARAVILLAS DE BABILONIA“ behandelt die Geschichte der Träume, Anbetung und Strafe Nebukadnezar's, verbunden mit den Thaten und Leiden des Propheten Daniel. Als Episode dient die Geschichte der keuschen Susanna. Das Stück ist in gehobener, farbenreicher Sprache geschrieben, und der Dichter wendet zum grossen Theile die reimlosen Assonanzen an. Man darf deshalb wohl annehmen, dass es seiner letzten Periode angehört. Dass Nebukadnezar als Rind weidend auf der Bühne umhergeht, dürfte einem Publikum der Neuzeit doch etwas gewagt und lächerlich erscheinen.

„EL PRODIGIO DE LOS MONTES Y MÁRTIR DEL CIELO, SANTA BÁRBARA.“ — Barbara, eine schöne und edle Jungfrau, ist von ihrem Vater Dioscoro in einen Thurm eingeschlossen worden, um sie den Nachstellungen Federico's, Bruder des römischen Präfecten von Nicomedia, zu entziehen. Die Einsamkeit ist ihr erwünscht, denn sie ist heimliche Christin und hat jetzt Musse, beschaulich über die Heilslehren ihres neuen Glaubens nachzudenken. Da aber der Dämon den Verlust jeder Seele und noch mehr ein erhabenes Beispiel fürchtet, sucht er Barbara's Frieden auf jede Weise zu untergraben. Nicht allein schleicht er sich in der Gestalt eines Cavaliers in den Thurm ein, um ihr das Gift seiner Reden einzuflössen, sondern er zeigt sich dort auch Federico, der in Begleitung seines Bruders und Dioscoro's erscheint, um im Einverständniss mit beiden die Hand Barbara's zu erbitten. Federico geht rasend vor Eifersucht ab, aber seine Leidenschaft zwingt ihn, in kurzer Zeit wieder vor dem Thurmfenster seiner Angebeteten zu erscheinen. Hier hört er, wie der dämonische Cavalier Barbara anfleht, ihn zum Glücklichen zu machen, indem sie ihn als Gemahl annehme. Die fromme Jungfrau, welche im Gebet zu Gott die Augen zum Sternenhimmel gerichtet hat, bricht gerade jetzt in die Worte aus:

Deine niedre Sklavin bin ich,  
Nicht verdien' ich solches Glück!



Dies bezieht Federico natürlich auf die Liebeswerbung des Dämons und geräth ausser sich vor Eifersucht. Der Dämon benutzt diese Gelegenheit zur Erwerbung seiner Seele, indem er sich nähert und Federico anbietet, ihm die Hand Barbara's zu verschaffen. Der Eifersüchtige, welcher den Versucher — als begünstigten Liebhaber Barbara's — für fähig hält, dieses Versprechen einzulösen, bietet ihm dagegen „seine ganze Seele“ an. Der Dämon nutzt diese Redensart wörtlich aus und fordert ihn auf, dies mit seinem Blute zu beglaubigen, was Federico in seiner Aufregung wirklich thut. Dieses Opfer hat jedoch der feurige Liebhaber vergebens gebracht, denn kurz darauf sieht er, wie Barbara ein Christusbild ans Herz drückt und deshalb für ihn — den Heiden — verloren ist. Ausser sich vor Wuth, theilt er diese Entdeckung dem Vater Barbara's und dem Präfecten mit. Letzterer lässt die Heilige foltern, worauf ersterer in seinem Eifer für die Götter so weit geht, seiner Tochter eigenhändig das Leben zu nehmen. Dieselbe wird aber durch Gottes Gnade noch für einige Zeit zum Leben erweckt, bis sie Federico den Händen des Dämons entrissen, sowie den Präfecten und das Volk durch ihre Wunder zum wahren Glauben bekehrt hat.

Ueber die Autorschaft dieses merkwürdigen Dramas werden stets gewichtige Zweifel zwischen Don Guillem und Calderon herrschen müssen. Aeusserlich scheint freilich die Autorschaft Don Guillem's genügend festgestellt, denn der erste Druck (in der Sammlung „*Autos sacramentales con cuatro Comedias*“, Madrid 1655) gibt unsern Dichter ausdrücklich als Verfasser an, und es ist nicht abzusehen, warum zu einer Zeit, als Calderon's Ruhm denjenigen Don Guillem's bei weitem überstrahlte, ein Verleger das Werk des berühmten Dichters unter dem Namen des weniger berühmten hätte drucken sollen. Es stand nicht etwa eine fehlende Erlaubniss des lebenden Calderon im Wege, denn über solche Bedenken setzten sich die Verleger leicht hinweg, wie zur Genüge aus den damals erschienenen schlechten Drucken Calderon'scher Stücke in den „*Comedias nuevas escogidas*“ hervorgeht. Ferner führt Vera Tassis in seiner Liste der Calderon fälschlich zugeschriebenen Dramen „*LA BÁRBARA DE LOS MONTES*“ auf, was doch wahrscheinlich eine Abkürzung des obigen Titels oder eine nachlässige Anführung desselben aus dem Gedäch-

nisse ist. Da aber Vera Tassis in dieser Liste nachweislich einige Fehler begangen hat, so ist hierauf kein entscheidender Werth zu legen. Im Gegentheil lässt sich dadurch beweisen, dass das Stück in einem oder mehrern Drucken Calderon zugeschrieben wurde, was uns durch anderweitige Angaben nicht überliefert ist. Dies führt uns auf die Gründe für Calderon's Autorschaft, welche im übrigen nur innerlicher Natur sind. Was die Handlung angeht, so suche man in Don Guillem's religiösen Dramen „LAS MARAVILLAS DE BABILONIA“, „EL MEJOR ESPOSO“ die geringste Spur einer so einheitlichen Fabel wie diejenige der „BÁRBARA“, oder — um die Frage noch mehr zuzuspitzen — suche man überhaupt eine solche Einheit in den Heiligencomödien irgendeines Dichters der damaligen Zeit, mit Ausnahme Calderon's. Was aber noch schwerer in die Wagschale fällt, ist die Sprache des Stücks. Man prüfe den allgemeinen Ton am Anfange desselben, man lese die Betrachtungen Barbara's über die christliche Lehre, man erwäge Stellen wie:

*¿Porqué hemos de estar tan ciegos,  
que califiquemos sábios,  
lo que han aprobado necios?*

Calderon's Autorschaft würde hiernach, wenn man bessere äusserliche Anhaltspunkte hätte, ziemlich ausser Zweifel stehen, denn es hält schwer zu glauben, dass sich Don Guillem in seinen letzten Jahren so sehr der Eigenart des emporsteigenden Meisters assimiliert hätte.

Der Leser möge nun selbst Gründe und Gegengründe gegeneinander abwägen. Wie aber auch sein Urtheil ausfallen möge, so wird das Stück als ein höchst merkwürdiges betrachtet werden müssen. Ist es von Don Guillem, so ist dessen Anempfindungsvermögen an Calderon geradezu erstaunlich; ist es dagegen von Calderon, so muss es nicht allein als ein bisher von der Kritik nicht anerkanntes Werk dieses grossen Dichters, sondern auch als dessen eigene Vorarbeit zu „EL MÁGICO PRODIGIOSO“ das grösste Interesse erregen. Die Scenen zwischen Barbara, Federico und dem Dämon, welche in dieser Hinsicht hauptsächlich in Betracht kommen und von Ticknor als Werk Don Guillem's unnöthigerweise so sehr hervorgehoben werden, haben als Werk dieses Dichters wenig

Interesse, da sie einfach Nachahmung von Szenen des schon 1612 gedruckten Dramas „EL ESCLAVO DEL DEMONIO“ von Mira de Amescua sind. Als Werk Calderon's hätten sie dagegen — obwohl auch in Nachahmung des „ESCLAVO“ geschrieben — den bereits erwähnten Werth als Vorarbeit zu „EL MÁGICO PRODIGIOSO“.

Wir schliessen hiermit die Rundschau über die Schauspiele eines Dichters, welcher trotz seiner grell in die Augen springenden Fehler den Literaturfreund immer von neuem mit magischer Gewalt an sich fesselt. Diese Anziehungskraft ist wohl hauptsächlich seiner feurigen, kernigen Sprache, der schönen Versification und den oft aus dem düstern Hintergrunde hervorleuchtenden psychologischen Gedankenblitzen zuzuschreiben, denn die Stoffe an sich sind grösstentheils abstossend genug: Bigamie, Ehebruch, Vergewaltigungen, Blutschande u. s. w. sind Motive, welche Don Guillem nicht allein ohne Scheu, sondern sogar mit Vorliebe anwendet. Eigene oder fremde Schuld möge ihn zu einer verbitterten Lebensanschauung und infolge dessen zu den vielen, moralisch und künstlerisch gleich unentschuldbaren Verwickelungen und Situationen in seinen Dramen verleitet haben — niemand wird es wagen, den ersten Stein auf einen Dichter zu werfen, welchem wir „LAS MOCEDADES DEL CID“, „EL CURIOSO IMPERTINENTE“ und „LA TRAGEDIA POR LOS CELOS“ verdanken.

---

### Francisco Tárrega.

Dieser von seinen Zeitgenossen ebenfalls sehr geschätzte Dichter wurde wahrscheinlich bald nach 1550 zu Valencia geboren. Seine Studien machte er in seiner Vaterstadt, graduirte als Doctor der Theologie und wurde zum Kanonikus der Metropolitankirche ernannt. Wie Don Guillem de Castro und Gaspar de Aguilar, gehörte er der „Academia de los Nocturnos“ an und spielte eine Hauptrolle bei verschiedenen literarischen und kirchlichen Festlichkeiten. Weitere Nachrichten über seinen Lebenslauf fehlen uns, auch sein Todesjahr ist unbekannt, darf aber mit einiger Wahrscheinlichkeit

in die dritte Dekade des siebzehnten Jahrhunderts gesetzt werden.

Im Kapitel 48 des ersten Theils des „*Don Quijote*“ lobt Cervantes unter andern „*LA ENEMIGA FAVORABLE*“ unsers Dichters als ein Muster für Comödien, wie sie die Kunst verlange. Sehen wir zu, wie dieses Muster beschaffen ist, nachdem wir schon früher die am gleichen Orte als muster-gültig aufgestellten Tragödien des Argensola beleuchtet haben.

Der König von Neapel vernachlässigt seine schöne Gemahlin Irene, um Laura, der Schwester des Grafen Polidoro, den Hof zu machen. Bei Gelegenheit einer Palastfestlichkeit wird diese Liebe so offenbar, dass die Königin in rasender Eifersucht entbrennt. Da ihr Bruder, Fürst Belisardo, ebenfalls Laura anbetet, so veranlasst sie denselben, bei Polidoro um deren Hand anzuhalten. Belisardo geht auf diesen Vorschlag ein, und der Graf sagt ihm voll Freude die Erfüllung seines Wunsches zu. Unterdessen hat aber der König durch seine Gemahlin selbst von der Sache gehört, eilt in das Haus Polidoro's und trifft noch rechtzeitig ein, um Laura in ihrem Widerstande gegen die Bitten und Drohungen ihres Bruders zu unterstützen, welcher auf Erfüllung des von ihm gegebenen Versprechens dringt. Als er den letzten Zwang der spanischen Väter und Brüder — den Dolch — anwenden will, legt sich der König ins Mittel und nimmt Laura mit sich in den Palast. Hier soll sie der Königin als Gesellschafterin dienen, aber der beiderseitige eifersüchtige Hass lodert bald in hellen Flammen auf, ein heftiger Wortwechsel erfolgt, und die Königin lässt sich hinreissen, Laura durch einen Backenstreich zu beschimpfen. Die Mishandelte dringt — *horribile dictu* — mit den Fingernägeln auf ihre Fürstin ein. Der Lärm zieht den König und Belisardo herbei, und beide wollen die Königin nach Anhörung des Vorfalles erdolchen. Da sie sich aber um den Vorrang bei dieser Mordthat streiten, gewinnt in der Zwischenzeit die Ueberlegung die Oberhand; der König geht mit seiner Gemahlin ab, während Belisardo mit Laura allein bleibt. Diese, welche den Tod ihrer Gegnerin wünscht, um sich mit dem Könige zu vermählen, erblickt in dem stattgehabten Vorfalle eine Gelegenheit, dieses Interesse mit ihrer Rache zu verbinden, und fordert Belisardo auf,



ihre Schmach im Blute der Königin auszuwaschen. Sie verspricht ihm für diesen Fall heuchlerischerweise ihre Hand. Belisardo, welcher den offenen Mord seiner Schwester doch scheut, findet bald eine Gelegenheit, auf andere Weise die ersehnte Katastrophe herbeizuführen. Ein Vetter der Königin und früherer Anbeter derselben, der Herzog Norandino, ist in Neapel gelandet, und die naturgemässe verwandtschaftliche Vertrautheit Beider bringt Belisardo auf den niederträchtigen Gedanken, seine Schwester des Ehebruchs anzuklagen. Er flösst dem König dieses Gift ein, hält sich jedoch aus, dass er nicht als Ankläger genannt werde. Der Monarch geräth ausser sich, aber die Beschuldigung hat eine gute Wirkung insofern, als seine Liebe zu Laura erkaltet und sich von neuem seiner Gemahlin zuwendet, eine abermalige Bestätigung der menschlichen Schwäche, dass man nur dasjenige hochschätzt, was man zu verlieren fürchtet. Nach den neapolitanischen Gesetzen muss eine des Ehebruchs angeschuldigte Königin im Gottesgericht einen Kämpfen gegen den Ankläger stellen. Ein solches Gericht wird demnach anberaumt und abgehalten. Beim ersten Trompetenstoss erscheint Belisardo mit geschlossenem Visir als Ankläger, bei den folgenden Zeichen treten in gleicher Weise drei Kämpen für die Königin in die Schranken. Der erste ist der König, welcher von der Unschuld seiner Gemahlin überzeugt, seine wiedererwachte Liebe bethätigen will; der zweite ist Norandino, welcher eingekerkert worden war, aber sich durch Gewalt und Bestechung befreit hat; der dritte ist die „*Enemiga favorable*“ („die gewogene Feindin“), d. i. Laura, welcher der König rund heraus erklärt hat, er werde sich unter keinen Umständen mit ihr vermählen und welche deshalb ihr Hauptinteresse an dem Tode der Königin verloren hat. Von den Richtern aufgefordert, einen Kämpen zu bestimmen, wählt die liebende Königin — gegen den Rath der Richter — den Ritter schwächlichsten Aussehens (Laura), da sie glaubt, der Ankläger mit geschlossenem Visir sei der König und sie lieber selbst untergehen, als ihren Gemahl fallen sehen will. Als das Zeichen zum Angriff ertönt, erhebt Laura das Visir und fordert Belisardo mittels eines glossirten Ave Maria auf, die Wahrheit zu erklären oder mit ihr zu kämpfen. Belisardo lässt seine Lanze fallen, die Aufklärung erfolgt,

das Königspaar verzeiht in seiner freudigen Aufregung Belisardo und Laura, und diese reichen sich die Hände.

Schon aus dieser kurzen Inhaltsangabe wird der Leser ersehen, dass hier das Lob des Cervantes entschieden besser am Platze ist, als bei den Tragödien des Argensola, denn die Handlung ist einheitlich, interessant und ermangelt der Schlächtereien, welche „LA ISABELA“ und „LA ALEJANDRA“ verunstalten. Trotzdem ist „LA ENEMIGA FAVORABLE“ nicht als Mustercomödie aufzustellen, denn die von Cervantes so sehr gerügten Unwahrscheinlichkeiten sind doch gewiss bei dem geschilderten Gottesgerichte reichlich vorhanden. Auch an Roheiten fehlt es nicht; man denke an die Thätlichkeiten Laura's und der Königin, sowie an den unglaublich rohen Charakter Belisardo's, welcher seine Schwester fälschlich des mit dem Tode zu bestrafenden Ehebruchs anklagt und diese Lüge sogar im Gottesgerichte erhärten will, nur um die rachsüchtigen Launen seiner Geliebten zu befriedigen.

„EL PRADO DE VALENCIA.“ Don Juan ist mit seiner Muhme Laura verlobt. Eine andere Cousine, Margarita, liebt Don Juan ebenfalls und intrigürt gegen Laura, aber diese Ränke werden auf eine eigenthümlich unsinnige Art aufgedeckt. Margarita und ihre Beihelferin, das vorzeitig reife Töchterchen eines Vetters Don Juan's, werden an den Strand von Valencia gelockt, dort von angeblichen Mauren überfallen und durch Androhung des Todes zum Geständniss ihrer Betrügereien in Hörweite Don Juan's gebracht. — Das Stück zeigt keine Spur von dramatischem Fortschreiten der Handlung, sondern diese schwankt hin und her wie eine Wetterfahne. Die verschiedenen Vettern- und Cousinenschaften verursachen einen beinahe unverständlichen Wirrwarr. Die Männercharaktere zeichnen sich durch Inconsequenz aus, während die Frauen dem guten Kanonikus (wie später dem Pater Gabriel Tellez) weit besser gelungen sind, ein Beweis, dass die beiden geistlichen Herren dem sogenannten „schwachen“ Geschlecht mehr Theilnahme entgegenbrachten, als der Männerwelt.

„EL ESPOSO FINGIDO“ ist eine Bigamiegeschichte im Geschmacke Don Guillem de Castro's und wimmelt von Scheusslichkeiten. Auch in diesem Stücke sind die Frauen die Helden, die Männer die Schwächlinge. Ein späterer Dramatiker,

Sebastian de Olivares, hat in seiner Comödie „GUARDAR PALABRA Á LOS SANTOS“ den Stoff benutzt. — „EL CERCO DE RODAS“ ist ein Gewebe von Unwahrscheinlichkeiten, doch ist die Handlung eine lebhaft, die Charakterzeichnung eine gute. — „EL CERCO DE PAVÍA Y PRISION DEL REY FRANCISCO“ behandelt die Abenteurer eines tapfern Spaniers, Don Diego de Cisneros und seiner ihm nachziehenden Geliebten Casandra, einer edeln Mailänderin. Als Hintergrund zu sehr, als Haupthandlung zu wenig hervortretend und in ungeschickter Weise mit der Geschichte Don Diego's verbunden, erscheinen die mit der berühmten Schlacht von Pavia (1525) zusammenhängenden Ereignisse auf der poetischen Bildfläche. In Charakteristik und kerniger Sprache hat der Dichter Lobenswerthes geleistet, aber die unorganische Gliederung der Handlung lässt diese günstigen Momente nicht zur Geltung kommen. — „LA FUNDACION DE LA ÓRDEN DE NUESTRA SEÑORA DE LA MERCED“, eine Verherrlichung des Ordens, welchem unser Dichter angehörte, ist trotz seiner höchst unwahrscheinlichen und zerfahrenen Handlung ein interessantes Stück. Wenn wir auch hier die dramatische Kunst beinahe in den ersten Anfängen sehen, so spricht uns der das Ganze durchwehende naive poetische Geist, der urwüchsige Schaffensdrang durchaus sympathisch an. — „LA PERSEGUIDA AMALTEA“ schildert die Ränke einer münnersüchtigen Gräfin, um ihre Nebenbuhlerin Amalthea aus dem Herzen des Geliebten zu verdrängen. Die Handlung ist lebendig, die Frauencharaktere ragen abermals unbedingt hervor. — „LA SANGRE LEAL DE LOS MONTAÑESES DE NAVARRA“ ist ein verkleideter Ritterroman, welcher aber merkwürdigerweise logisch und dramatisch verarbeitet ist. Das Colorit ist, wie öfters bei Tárrega, nicht lebhaft, der Ehrenpunkt aber so ungeheuerlich auf die Spitze getrieben, dass man sich wundert, wie eine Obrigkeit das öffentliche Aussprechen solcher Grundsätze dulden konnte. An Grausamkeiten und Unwahrscheinlichkeiten fehlt es nicht; zu letztern dürfen die beliebten Damen in Ritterrüstung gerechnet werden, deren eine, die Infantin, sich in echt Tirso'scher Manier dem Haupthelden, Don Fruela, geradezu an den Hals wirft. — „LAS SUERTES TROCADAS Y TORNEO VENTUROSO“ ist ein Drama, dessen abenteuerliche Situationen kein Interesse erregen, auch leidet es an Unklarheit und Weitschweifigkeit. Tárrega hat hier Lope

de Vega's Fehler am plumpsten nachgeahmt (unter anderm verwendet er auch den durch widrige Schicksale wahnsinnig Gewordenen, der am Schlusse ohne weiteres wieder zu Verstand kommt), leider fehlt aber Lope's poetische Sprache und Anmuth. —

Als ein besseres Schauspiel möge schliesslich noch „LA DUQUESA CONSTANTE“ erwähnt werden, welches die Verfolgungen einer ebenso schönen als heroischen Herzogin durch den Statthalter ihres abwesenden Gemahls schildert. Die Handlung ist eine einheitliche und interessante, aber auch hier stören uns die unvermeidlichen Auswüchse. So gibt der Statthalter seiner mit Recht eifersüchtigen Gemahlin auf offener Bühne Fusstritte, und der Hauptumstand, welcher letztere zur Anklage der Herzogin veranlasst, ist eine Umarmung, welche sich dieses Muster von Weiblichkeit von dem Statthalter unter dem geradezu kindischen Deckmantel gefallen lässt, ihr Gemahl sende ihr zum Abschiede dieses Zeichen seiner Zärtlichkeit.

Tárrega war ein entschiedener Nachahmer Lope de Vega's, ist aber seinem Vorbilde mehr in den Fehlern, als in den Vorzügen nahe gekommen. Seine Handlungen sind meistentheils unwahrscheinlich; ihre Führung ist oft unklar und zeigt keine Spur eines Plans; wo dieser Mangel weniger empfindlich ist, scheint ein günstiger Zufall das Meiste gethan zu haben. Seine Diction ist manchmal kernig und poetisch, manchmal etwas matt. In Behandlung der Charaktere hat er Lobenswerthes geleistet. Roheiten fehlen ebenso wenig bei ihm, wie bei den übrigen Valencianern. Originell ist er darin, dass er in vielen Stücken seine Hauptaufmerksamkeit den Frauencharakteren zugewandt hat und hierdurch als unmittelbares Vorbild des geistreichen Pater Tellez (Tirso de Molina) erscheint.

---

### Gaspar de Aguilar.

Dieser Dichter entstammte wahrscheinlich einer sehr angesehenen Familie und erblickte etwa 1568 zu Valencia das Licht der Welt. Als Jüngling diente er dem Grafen von Sinarcas als Secretär; später wurde er Majordomus des Herzogs



von Gandía, welcher ihn lange Zeit mit grosser Auszeichnung behandelte. Diese Gunst verlor der Dichter unabsichtlichweise durch ein Gedicht auf die Vermählung seines Gönners, ohne Zweifel infolge einer irrthümlichen Auslegung; es besang das herzogliche Paar unter der poetischen Verkleidung von Diana und Endymion. Von diesem Schicksalsschlage gebeugt und in Dürftigkeit versetzt, starb der Dichter bald darauf, etwa 1623. —

Aguilar war, wie schon bei Tárrega erwähnt, ein Mitglied der „Academia de los Nocturnos“, in welcher er eine hervorragende Stellung einnahm; ebenso spielte er eine wichtige Rolle bei verschiedenen religiösen und literarischen Feierlichkeiten. Von Lope de Vega und andern Zeitgenossen wurde er hochgeschätzt. Ebenso zollte ihm Cervantes den Tribut seiner Bewunderung im „*Don Quijote*“, indem er sein Drama „EL MERCADER AMANTE“ an gleicher Stelle wie Tárrega's „LA ENEMIGA FAVORABLE“ als Mustercomödie hervorhob. Dieses Stück soll daher zuerst besprochen werden.

„EL MERCADER AMANTE.“ — Belisario, ein unermesslich reicher Kaufmann, wird von zwei vornehmen Jungfrauen, Lavinia und Lidora, zum Gemahl begehrt. Da ihm die Wahl schwer fällt, kommt er auf den Gedanken, die Liebe der Beiden zu prüfen, indem er sich scheinbar seines Reichthums entkleidet. Um diesen Plan ins Werk zu setzen, bedient er sich seines treuen Dieners Astolfo, welchem er nach und nach sein Vermögen überträgt, während er Nachricht auf Nachricht von ungeheuern Verlusten durch Schiffbrüche und Bankrotte aussprengen lässt. Da gleichzeitig Astolfo anfängt, grossen Aufwand zu treiben, so glaubt bald die ganze Stadt, der reiche Kaufmann sei durch Betrügereien seines vertrauten Dieners und harte Schicksalsschläge bettelarm geworden. Die Wirkung auf Lavinia und Lidora ist eine sehr verschiedene; die Liebe der erstern zeigt sich in vollem Glanze, während letztere ihm höhnend den Abschied gibt. Belisario ist mit der Probe zufrieden; er beschliesst jetzt, von Astolfo sein Vermögen zurückzufordern und Lavinia mit seiner Hand zu belohnen. Aber nicht ungestraft spielt man mit dem Feuer; wenn auch Astolfo und Lavinia treu sind, so stehen Belisario doch mehrere harte Prüfungen bevor. In erster Linie leugnet Astolfo anfänglich, irgendetwas von ihm erhalten zu haben, da —

Belisario unbewusst — ein Escudero Lidora's im Zimmer versteckt ist. Voll Verzweiflung eilt der Gekränkte in das Haus Lavinia's, um sich an deren Treue aufzurichten, und wirklich wird er Zeuge, wie sich die Geliebte selbst durch den Dolch ihres Vaters nicht bewegen lässt, in die Verlobung mit Don García, einem andern, vermögenden Freier, zu willigen. Aber auch dieser Anker soll scheinbar brechen. Der treue Astolfo, welcher von der beabsichtigten Verlobung Lavinia's mit Don García gehört hat, hält — um die Hand der Braut für Belisario frei zu halten — selbst um diese an. Da er für sehr reich gilt, willigt Lavinia's Vater ein und bestürmt seine Tochter derart, dass diese scheinbar nachgibt, sich aber vornimmt, Astolfo und sich selbst zu ermorden, ehe sie ihm die Hand reiche. Belisario, welcher nur nach dem Scheine urtheilen kann, geräth derart in Verzweiflung, dass er seinem Leben ein Ende machen will. Jetzt aber erfolgt Astolfo's Erklärung, er sei bereit, ihm sein Vermögen zurückzuerstaten; gleichzeitig enthüllt Lavinia ihre wahren Absichten, und Belisario geht mit einem male von der grössten Niedergeschlagenheit zum Gipfel des Glücks über. Astolfo wird königlich beschenkt und erhält ausserdem einen zweifelhaften Lohn seiner Treue in der Hand Lidora's, welche sich ihm im Glücke zugewandt hatte.

Die Handlung des Dramas ist gut ersonnen und besser durchgeführt als in den meisten spanischen Comödien der Epoche; Roheiten sind vermieden, und die Charakterschilderung ist verdienstlich. Wenn Cervantes nur diese Comödie als Muster aufgestellt hätte, so dürfte man wenig gegen sein Dictum einzuwenden haben. Was dem Stücke fehlt, ist Tiefe und Colorit, gerade diejenigen Eigenschaften, welche durch Nachdenken und Studium nicht zu erwerben sind und welche daher auch nicht nachgeahmt werden können.

„LA GITANA MELANCÓLICA“ spielt während der Belagerung Jerusalems durch Titus. Die Titelheldin ist eine natürliche Tochter des römischen Prinzen, welche am Schlusse von den Juden gefangen genommen wird und im Tempel Salomonis durch den Hohepriester getödtet werden soll. Vor diesem Schicksale bewahrt sie die Erstürmung der Stadt; ihr unmittelbarer Retter ist ihr Geliebter, wegen dessen vorhergehender Gefangenschaft sie zur Verzweiflung ihres Vaters

Titus in tiefe Melancholie verfallen war. — Das Stück ist menschlich rührend, aber der Stoff ist an sich zu wenig ausgiebig und ausserdem nicht einheitlich genug behandelt, um dramatisch zu wirken.

Das Schauspiel „LOS AMANTES DE CARTAGO“ verdient wegen seiner musterhaften, maassvollen Handlung eine kurze Besprechung; es wäre in dieser Beziehung der Lobsprüche des Cervantes ebenso würdig gewesen als „EL MERCADER AMANTE“. — Als Scipio, der Afrikaner, gegen Karthago zieht, fassen die Karthaginenser den Beschluss; Sophonisbe, Tochter Hasdrubal's, mit König Syphax oder König Masinissa zu vermählen, um einen mächtigen Bundesgenossen gegen die Römer zu gewinnen. Die Wahl der Aeltesten fällt schliesslich auf Masinissa, den von Sophonisbe Geliebten, und die Vermählung soll bald darauf vollzogen werden, als dieselbe durch die Ankunft eines Boten unterbrochen wird, welcher berichtet, Syphax habe sich aus Rache wegen seiner Versmähung mit einem Heere auf Masinissa's Reich geworfen und dasselbe erobert. Da Masinissa in den Augen der Karthaginenser durch dieses Unglück seine Bedeutung verloren hat, so brechen sie mit ihrer sprichwörtlichen Doppelzüngigkeit die eingegangene Verpflichtung und senden Sophonisbe als Gemahlin zu dem siegreichen Syphax. Masinissa ist ausser sich, will sich ins Meer stürzen, wird aber von den Soldaten Scipio's aufgegriffen. Letzterer empfängt ihn so zuvorkommend, dass er sich den Römern anschliesst und mit einer Abtheilung derselben im Fluge sein Königreich Numidien zurückerobert. Syphax fällt im Kampfe, und Masinissa verlobt sich nun abermals mit Sophonisbe. Als aber Scipio die wunderbar schöne Braut erblickt, verliebt er sich in sie und beansprucht sie als Sklavin des römischen Senats. Jeder seiner Versuche, ihre Standhaftigkeit zu erschüttern, ist jedoch fruchtlos, und so gibt er im auffallenden Zorne den unwürdigen Befehl, Masinissa müsse Sophonisbe selbst tödten, da er sich mit ihr verlobt habe, während sie Sklavin des römischen Senats gewesen sei. Masinissa will wirklich lieber Sophonisbe's Mörder sein, als sie in der Gewalt Scipio's wissen, und beauftragt deshalb seinen Vertrauten Lelio, ihr Gift zu reichen. Dieser gehorcht scheinbar, und Sophonisbe nimmt voll Ergebung den ihr als Gift credenzten Schlaftrunk. Inzwischen hat aber Scipio den Sieg über seine

Leidenschaft davongetragen und lässt Masinissa verkünden, er willige jetzt in seine Verbindung mit Sophonisbe. Der Unglückliche geräth in Verzweiflung über seine Voreiligkeit in Ausführung des Mordbefehls, aber sein Schmerz verwandelt sich in das höchste Glück, als ihm Lelio die aus dem künstlich herbeigeführten Schlafe erwachte Sophonisbe zuführt. — Leider fehlt dem Stücke gerade dasjenige, was dem „MERCADER AMANTE“ fehlt: das wahre poetische Feuer, die höchste Gabe des Dichters „von Gottes Gnaden“.

Wenn wir den bisher betrachteten Dramen im allgemeinen Anerkennung zollen mussten, so sollen jetzt einige Comödien besprochen werden, welche eine bedeutend ungünstigere Beurtheilung herausfordern.

„LA VENGANZA HONROSA.“ — Porcia, Tochter des Herzogs von Mantua, ist gegen ihren Willen mit Norandino, Herzog von Mailand, vermählt worden. Sie vergisst sich so weit, ihrem frühern Liebhaber, dem Herzog Astolfo von Ferrara, ihre andauernde Liebe zu erklären und sich von ihm entführen zu lassen. Der betrogene Gatte geht in Verkleidung nach Ferrara, um sich zu rächen, wird dort gefangen genommen und auf Befehl Porcia's zur Hinrichtung durch Erdrosseln verurtheilt. Er hat indessen Gelegenheit gehabt, dem Sohne des Statthalters Astolfo's das Leben zu retten, und dieser vergilt ihm die Wohlthat, indem er den Henker besticht, Norandino nur bis zur Bewusstlosigkeit zu erwürgen und ihn nachher ins Leben zurückzurufen. Ist dies schon ungeheuerlich, so ist die Art, wie Norandino seinen Racheplan weiter verfolgt, noch unglaublicher. Astolfo will sich auf Rath seiner Grossen zum Schutze gegen die heranrückenden mailändischen und mantuanischen Truppen einen uneinnehmbaren Thurm bauen lassen. Norandino veranlasst seinen Vertrauten Fabricio, sich als mindestfordernder Baumeister um diese Arbeit zu bewerben und alsdann den Thurm derart einzurichten, dass die Ausführung seiner Rache eine leichte werde. Er selbst arbeitet unter Fabricio als Maurer. Seine Gesichtszüge erregen die Aufmerksamkeit Porcia's und Astolfo's, und diese wollen Fabricio veranlassen, den ihnen durch die Aehnlichkeit mit ihrem Feinde misliebigen Menschen aus der Welt zu schaffen. Aber schon hat die Rachegöttin das Schwert gegen sie zum Schlage erhoben: Fabricio hat einen unterirdischen Gang in



ihr Schlafgemach vollendet, Norandino dringt nächtlicherweile hinein und ermordet beide Ehebrecher. Ihre abgeschlagenen Köpfe bringt er seinem, eben mit den verbündeten Truppen anrückenden Schwiegervater und erstaunt sehr, als dieser über das Schicksal seiner schuldigen Tochter Thränen vergiesst. Nicht genug damit, verlobt er sich auf der Stelle mit Emilia, der Schwester Astolfo's, welche sich während seiner Maurerarbeit an dem Thurme in ihn verliebt hatte. — Man sieht, dass der Dichter in der Katastrophe dem schlechten Beispiele seiner Zeitgenossen gefolgt ist; im übrigen ist die Führung der Handlung künstlerischer als in den meisten gleichzeitigen Dramen. Wahrhaft unerträglich aber ist die Häufigkeit der von Lope de Vega so sehr angepriesenen zweideutigen und anzüglichen Redensarten, das sogenannte „Täuschen mit der Wahrheit“, denn durch die Voraussetzung, dass die angeredeten Personen diese Anspielungen nicht sofort klar durchschauen, stempelt sie der Dichter zu halben Idioten.

Ein in anderer Beziehung tadelnswerthes Stück ist „LA FUERZA DEL INTERÉS“. — Ein Secretär, welcher mit dem ihm von seinem Herrn, einem Marquis, zur Eroberung einer Dame anvertrauten Gelde diese für sich erobert, am Schlusse jedoch durch Anerbieten einer grössern Summe die Dame verlässt, obgleich sie ihn nach und nach leidenschaftlich liebgewonnen hat; der Vater dieser Dame, welcher den Kuppler seiner Tochter macht; die Schwester des Marquis, welche den Secretär liebt, sich ihm förmlich an den Hals wirft und ihn sogar durch Geld zu fesseln sucht; ein Graf, welcher die Hand dieser Marquise begehrt, obgleich er um ihre Neigung zu dem Secretär weiss: alle diese Figuren sind ebenso unmoralisch als die höchst prosaische Nutzenanwendung des Stücks, alles sei durch Geld zu erreichen. Die ungeschickte Zusammenfügung dieses zweideutigen Materials vermehrt den ästhetischen Widerwillen, welchen es erregt.

„LA SUERTE SIN ESPERANZA“ ist eine Bigamiegeschichte in der Art von Tárrega's „EL ESPOSO FINGIDO“; unter den sonstigen romantischen Zuthaten befindet sich das beliebte Gottesgericht, bei welchem die Heldin in Ritterrüstung erscheint. Der Stoff ist ein novellistischer, die Führung der Handlung eine höchst mangelhafte; von raschem dramatischen Fortschreiten hatten diese Valencianer keinen Begriff. Auch

eine gewisse Roheit der Gesinnung wohnt denselben beinahe stets inne.

„LA VIDA Y MUERTE DE SAN LUIS BERTRAN“ ist als Werk Aguilar's bei Gelegenheit der Feierlichkeiten zu Ehren der Seligsprechung dieses Heiligen gedruckt worden; später wurde es fälschlicherweise in dem 26. Bande der „*Comedias nuevas escogidas*“ als Arbeit Moreto's veröffentlicht. Es hat ganz die chronikartige, zerrissene Handlung der Heiligencomödien Lope de Vega's, und die Fabel selbst entzieht sich jeder Kritik. Der sonst im allgemeinen maassvolle Dichter hat hier dem Pöbel in ausgedehntester Weise seinen Tribut darbringen müssen.

Ein Genosse des heiligen Luis Bertran, der Patriarch und Erzbischof Don Juan de Ribera, hat unserm Dichter den Stoff zu einer weitem Heiligencomödie „EL GRAN PATRIARCA DON JUAN DE RIBERA“ geliefert. Die Handlung ist weniger buntscheckig als diejenige von „SAN LUIS BERTRAN“, leidet aber dafür wahrhaft an Marasmus und erregt das unerquickliche Gefühl der Langeweile.

Aguilar zeigt in seinen bessern Dramen eine gewisse künstlerische Besonnenheit, welche seinen Collegen mangelt. Allerdings wird — da er kein wirklich grosser Dichter war — seine Diction hierdurch ungünstig beeinflusst, indem sie ein verhältnissmässig mattes Gepräge zur Schau trägt. Auch hat er leider öfters dem herrschenden rohen Geschmacke seinen Tribut gezollt und hierdurch seinem sanftern Naturell Gewalt angethan, ohne das wahre tragische Interesse zu erzielen. Seine Dramen „EL MERCADER AMANTE“, „LA GITANA MELANCÓLICA“ und „LOS AMANTES DE CARTAGO“ werden indessen stets Marksteine der frühesten Periode des spanischen Nationalschauspiels bleiben.

---

### Ricardo de Turia.

Ueber die Persönlichkeit, welche unter diesem Pseudonym schrieb, sind die Biographen uneinig; ein Theil derselben will darunter Don Luis Ferrer de Cardona, Statthalter von Valencia

(gest. 1641), der andere Theil Don Pedro Rejaule y Toledo, einen berühmten Rechtsgelehrten, verstanden wissen. Die Gründe, welche für die letztere Annahme sprechen, wären überwiegend, wenn nicht Don Pedro's angeblicher Vater, der Doctor Mateo Rejaule, nach Jimeno 1582, nach Mesonero Romanos sogar erst 1602 geboren wäre; vielleicht liesse sich, nach Barrera's Anregung, dieser Widerspruch durch die Annahme heben, dass unser Dichter nicht der Sohn, sondern ein Bruder des Doctors Mateo gewesen sei. Die Bedeutung Don Pedro's als Dramatiker rechtfertigt indessen kaum weitläufige Betrachtungen über seine Identität; gehen wir deshalb zu seinen Werken über, welche sämmtlich — soweit sie uns erhalten sind — in dem bereits angezogenen Sammelbände „*Norte de la poesía española*“ Aufnahme gefunden haben. Als Einleitung zu deren Besprechung möge der Umstand Erwähnung finden, dass der Dichter eine Art Apologie der spanischen Nationalcomödie vorausgeschickt hat, welche in der Behauptung gipfelt, die neue Comödie sei eigentlich Tragicomödie, habe also das Recht, Ernst und Scherz zu mischen, und diese Mischung sei ein gegenseitiges Durchdringen, nicht ein Nebeneinanderliegen dieser Gegensätze. Sein weiteres Hauptargument ist dasjenige Lope de Vega's, dass das Volk Geschmack daran finde und dass der Dichter diesem souveränen Volkswillen Rechnung tragen müsse.

Das bekannteste Stück Ricardo de Turia's ist „*LA BURLADORA BURLADA*“. — Cintio, ein junger Caballero, verliebt sich in die schöne Isbella, während Isbella's Bruder Julio eine heftige Leidenschaft für Laura, die Freundin seiner Schwester, fasst. Die Herzen beider Damen sind jedoch schon vergeben, denn Isbella schwärmt für einen interessanten Fremden, Lisardo, während Laura ihr Herz einem Freunde Cintio's, Leonardo, geschenkt hat. Bedenkt man, dass zu diesen Neigungen noch diejenige der Mutter Isbella's und Julio's zu Cintio hinzutritt und dass sich unter den Damen und Liebhabern nächtlicherweile zwei grosse Scenen im Garten mit den durch die Dunkelheit bedingten Verwechselungen abspielen, so wird man sich einen Begriff von dem entstehenden Wirrwarr machen können. Derselbe gipfelt sonderbarerweise darin, dass die Damen ihre begünstigten Liebhaber einzulassen glauben, aber

zu ihrem Schrecken finden, dass sie getäuscht worden sind, und dass die irrthümlich Beglückten — obwohl durch die Erreichung ihrer Wünsche abgekühlt — sich schliesslich aus Gewissenhaftigkeit in das Joch der Ehe begeben. Damit sind jedoch nur zwei beiderseits widerwillige Vermählungen zu Stande gekommen.

Die Handlung ist verwirrt, die Katastrophe moralisch und künstlerisch gleich ungerechtfertigt. Von Charakterzeichnung ist keine Spur vorhanden. Die Sprache ist cultistisch angehaucht und die Versification oft so dilettantenhaft, dass man an verschiedenen Stellen deutlich erkennt, wie der Reim Wendungen herbeiführt, welche sich den vorhergehenden Gedanken des Dichters nicht logisch anschliessen.

Besser ist „LA BELÍGERA ESPAÑOLA“. Dieses Drama behandelt den Aufstand der Araucaner, welcher den General Valdivia das Leben kostete. Die Hauptepisoden bilden die Vertheidigung der Stadt Concepcion durch eine spanische Amazone, Doña Mencía de Nidos, sowie deren Ueberrumpelung des Kaziken Lautaro, welcher sich in ein Fort zurückgezogen hatte. Die Charaktere der wilden Araucaner und der spanischen Heldin treten kräftig hervor und dürfen als das Hauptverdienst des Stückes gelten.

„LA FÉ PAGADA“ hat einen höchst abenteuerlichen, geradezu unsinnigen Novellenstoff, aus lauter Zufällen zusammengesetzt; wo der Dichter eine Person braucht, führt er sie einfach zu Wasser oder zu Lande hin und erzielt dadurch die merkwürdigsten Zusammentreffen. Als Kunststücke können solche gewalthätige Transporte gewiss nicht betrachtet werden. Noch schlimmer aber als die rohe Mache, sind die rohen Gesinnungen des Dichters. Ausser einem zweimaligen Vergewaltigungsversuche an einer edeln Dame, tritt und beisst ein Fürst seinen Diener aus dem einfachen Grunde, dass ihm dieser eine unangenehme Nachricht bringt. Diese Roheit tritt noch auffälliger in dem geradezu abscheulichen Drama:

„EL TRIUNFANTE MARTIRIO Y GLORIOSA MUERTE DE SAN VICENTE“ hervor. Wir sehen auf der Bühne Folgendes. Der Heilige hängt an einem Pfahl, die Henker ziehen ihn an den Füßen und geisseln ihn; dann ist er an einen Haspel angebunden und wird von den Henkern mit Kardätschen gestrichen; dann liegt er auf einem Bette mit Eisenspitzen, unter welchem



Feuer angelegt wird, und als er auch hier seine Fassung nicht verliert, stürzt der Präfect auf ihn los und zerfleischt ihn mit den Zähnen („arremétele á bocados“ ist die Bühnenweisung); schliesslich werden seine Füße in einen Stock gezwängt und sein Körper auf scharfen Steinen herumgewälzt. Nimmt man dazu die Visionen Christi, vieler Engel, des viel später lebenden heiligen Vicente Ferrer u. s. w., so kann man sich die „Olla podrida“ vorstellen, welche uns der „Dichter“ (!) hier vorsetzt.

Die Prüfung der erwähnten vier Dramen Ricardo de Turia's hinterlässt, kurz gesagt, den Eindruck, als ob der Verleger des Bandes „*Norte de la poesía española*“ dieselben nur in seine Sammlung aufgenommen hätte, um dem jedenfalls hochangesehenen und einflussreichen Verfasser eine schmeichlerische Huldigung darzubringen.

### Carlos Boyl.

Don Carlos Boyl Vives de Canesmas wurde etwa 1560 zu Valencia als Sohn Don Valeriano Boyl's, Feudalherrn von Masmagrell, geboren. Er erbte diese Herrschaft, gab sich mit Talent und Eifer der Dichtkunst hin und wurde Mitglied der „Academia de los Nocturnos“. Sein Tod erfolgte am 24. Februar 1621 in seiner Vaterstadt.

Nur eine Comödie dieses Dichters, „EL MARIDO ASEGURADO“, ist auf uns gekommen; eine andere, „EL PASTOR DE MENANDRA“, scheint verloren gegangen zu sein. „EL MARIDO ASEGURADO“ ist unsers Erachtens von Mesonero Romanos übermässig gepriesen worden; wir glauben dem Leser durch eine kurze Inhaltsangabe des Stücks die Berechtigung dieser Meinung nachweisen zu können.

König Sigismundo von Neapel hat sich mit der Prinzessin Menandra von Sicilien durch Vollmacht vermählt. Als die Flotte schon in Sicht ist, welche die neue Königin nach Neapel bringt, theilt Sigismundo seinem Vertrauten, dem Grafen Manfredo mit, er habe beschlossen, seine Gemahlin vor thatsächlicher Vollziehung der Ehe gründlich zu prüfen, indem er mit

ihm — dem Grafen — die Rollen tausche. Diesen Plan bringt Sigismundo in unbarmherzigster Weise zur Ausführung. Nicht allein ist Manfredo selbstverständlich nur dem Namen nach Menandra's Gemahl, sondern Sigismundo macht ihr in seiner Grafenrolle Liebesanträge, welche er durch die Behauptung unterstützt, der angebliche König sei in die als seine Schwester geltende Prinzessin Fulgencia verliebt. Da Manfredo und Fulgencia sich wirklich lieben, so findet die arme Menandra Grund genug, dieser Verleumdung Glauben zu schenken. Sigismundo spielt nun seinen letzten, wahrhaft teuflischen Trumpf aus: er facht Menandra's Eifersucht derart an, dass sie seinem Rathe, Fulgencia eigenhändig zu vergiften, Gehör schenkt. Der Plan wird entdeckt und die Königin zum Tode verurtheilt. Hier ist aber der Höhepunkt der unhaltbaren Situation; die Wahrheit kommt an den Tag, Sigismundo ist glücklich über die Standhaftigkeit seiner Gemahlin, und der Graf Manfredo erhält die Hand Fulgencia's.

Diese Handlung ist nicht allein eine wahre Tortur, sondern auch höchst unwahrscheinlich. Die Charaktere sind dagegen kräftig herausgebracht, die Sprache ist schön. Das Stück hat eine grosse Familienähnlichkeit mit denjenigen Don Guillem de Castro's, sogar einzelne Lieblingsausdrücke dieses Dichters, wie „abismo“, „brava cosa“ u. s. w., finden sich zu öftern malen. Offenbar war der Dichter ein Bewunderer seines grossen Mitbürgers.

In dem Bande „*Norte de la poesía española*“, in welchem „EL MARIDO ASEGURADO“ abgedruckt ist, findet sich auch ein Gedicht Boyl's an einen Licentiaten, welcher Comödien zu verfassen wünschte. Die darin aufgestellten Regeln sind jedoch besonderer Erwähnung nicht werth. — Vielleicht dürfte es noch interessiren, dass Alonso de Osuna, ein ungefähr 1640 blühender Dramatiker, in seinem Schauspiele „EL PRONÓSTICO DE CÁDIZ“ den Dichter Tárrega als Autor des „MARIDO ASEGURADO“ bezeichnet. Die Stelle lautet:

*De Tárrega una comedia  
del marido asegurado.*

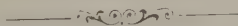
---

### Miguel Beneyto

ist der letzte der hier zu erwähnenden Theaterdichter von Valencia. Ueber sein Leben fehlen uns Nachrichten; es ist nur bekannt, dass auch er Mitglied der „Academia de los Nocturnos“ war. Nur eine Comödie desselben ist auf uns gekommen; ihr Titel ist:

„EL HIJO OBEDIENTE“. — Ein Kaiser von Griechenland soll nach dem Tode seiner Gemahlin, welche ihm das Reich zugebracht hatte, die Regierung seinem Sohne Leon übergeben. Dieser Abdankungszwang kränkt ihn so tief, dass er dem neuen Herrscher nach dem Leben stellt und selbst dann in diesen Mordgedanken verharret, als Leon die Kaiserkrone vor versammeltem Volk ausgeschlagen und wieder auf des Vaters Haupt gesetzt hat. Er wird in seinen Plänen von dem Verräther Mauricio unterstützt, welcher den Hintergedanken hegt, beide Kaiser aus dem Wege zu schaffen, um selbst den Thron zu besteigen. Mauricio bedient sich dazu der schönen Irene, welche ihn liebt, während ihr der Kaiser seine Huldigungen darbringt. Das Schicksal spielt aber den Gegenzug aus, dass Mauricio nicht Irene, sondern Rosaura, die Geliebte Leon's begehrt und deshalb Irene aus Eifersucht wechselnd seine Pläne fördert und durchkreuzt. Nach vielen Verwickelungen rettet Leon das Leben seines in die Gewalt Mauricio's gerathenen Vaters dadurch, dass er Mauricio seine Rosaura überliefert. Dieses höchste Kindesopfer erweicht endlich des Vaters steinernes Herz. Rosaura wird aus den Händen Mauricio's durch ihren aus einem Feldzuge zurückkehrenden Bruder Rosauro befreit und mit Leon verbunden. Rosauro erhält Irene's Hand, und der Verräther Mauricio wird verbannt. — Das Stück hat schöne Verse, aber es fehlt ihm Tiefe und poetisches Feuer. Auch der Stoff leidet in der Ausführung an dem Mangel intensiven Interesses, wenn auch die einzelnen Situationen klug ausgedacht sind.

Dieses einzig erhaltene Schauspiel Beneyto's setzt seine dichterische Bedeutung in kein allzu helles Licht, darf aber, angesichts der Ungleichheit der Dramen altspanischer Dichter, kein abschliessendes Urtheil über dieselbe begründen.



### Der Doctor Fray Alonso Ramon (Remon).

Cervantes in seinem „*Viaje al Parnaso*“ lobt diesen Dichter überschwänglich und erwähnt ihn nochmals in der Vorrede zu seinen „*Ocho Comedias etc.*“ (1615) als „denjenigen, dessen Werke nach denen des grossen Lope die meisten gewesen seien“. Auch Lope de Vega spielt im „*Laurel de Apolo*“ lobend auf diese Fruchtbarkeit an. Das gewichtigste Zeugniß für die Beliebtheit des Doctors findet sich aber in Don Francisco de Quevedo's bekanntem Schelmenromane „*La vida del gran tacaño*“. Hier heisst es: „Ich erinnere mich, dass damals nichts geschätzt wurde, als Comödien des guten Lope de Vega und diejenigen Ramon's.“

Wahrhaft unbegreiflich erscheint es, dass uns von einem so berühmten und fruchtbaren Dichter nur fünf Comödien erhalten sind. Zwei derselben sind dem Verfasser zu Gesicht gekommen: „*LAS TRES MUJERES EN UNA*“, welche weiter unten ausführlich besprochen werden soll und:

„*EL SANTO SIN NACER Y MÁRTIR SIN MORIR*“. Den Heiligencomödien der Valencianer und vielen der Lope'schen ist dieses Drama bedeutend überlegen. Hiermit ist allerdings nicht gesagt, dass es ein gutes ist: eine Bigamiegeschichte, ein Mannweib, welches als Bandit ins Gebirge geht, das Märtyrerthum des Heiligen in Marokko, wo man ihm buchstäblich ein Schloss vor den Mund legt, bilden die Hauptbestandtheile der Handlung. Die üblichen Visionen und Mirakel fehlen nicht, auch ein komischer Laienbruder ergötzt das Publikum. Da der Held, der heilige Raimund, ein Bruder des Barmherzigkeitsordens war, welchem unser Dichter angehörte, so darf das Drama wohl als Gelegenheitsstück betrachtet und der darin enthaltene Unsinn grösstentheils auf die zur Dramatisirung vorliegende Legende selbst geschoben werden. Der antithetische Titel findet seine Erklärung darin, dass der Heilige erst nach dem Tode seiner Mutter deren Schooss gewaltsam entrissen und später in Marokko wie ein Märtyrer gefoltert wurde, ohne den Tod zu erleiden.

Ueber des Doctors andere, auf uns gekommene Comödien finden sich folgende Notizen:

„*EL ESPAÑOL ENTRE TODAS LAS NACIONES*“, zwei Theile. Diese Dramen schildern die wunderbaren Reisen des Licen-



tiated Pedro Ordoñez de Ceballos, Verfasser des bekannten Buches „*El viaje del mundo*“, gedruckt zu Madrid 1614. Nach dem übereinstimmenden Urtheile von Schack und Mesonero Romanos, sind dieselben ein Gewebe von unsinnigen Erfindungen, ein Fehler, welcher wohl zum grössten Theile dem benutzten Material zugeschrieben werden darf. — Das Gleiche mag von „EL SITIO DE MONS POR EL DUQUE DE ALBA“ gelten, denn an einer ähnlichen Aufgabe, „EL SITIO DE BREDÁ“, ist selbst der grosse Calderon gescheitert.

Jedenfalls aber ist Schack's kaum weniger geringschätziges Urtheil über:

„LAS TRES MUJERES EN UNA“ durchaus ungerechtfertigt, wie wir dem Leser durch eine ausführliche Analyse darzu-  
thun gedenken. — Don Beltran, ein mit den Schlichen der Hauptstadt wenig vertrauter Caballero aus Leon, kommt nach Madrid, um die Verleihung eines Santiago-Ordenskleides zu betreiben. In seiner Begleitung befindet sich ein geriebener Diener, Berenguel, welcher ihm unter andern guten Rathschlägen auch denjenigen ertheilt, sich schwerhörig zu stellen, um den Gesinnungen seiner Umgebung auf die Spur zu kommen. Kaum ist Don Beltran in einer neugemiethteten Wohnung im Hause einer scheinheiligen Witwe, Dorotea, abgestiegen, als ihn Marcelo, ein früherer Bekannter aus Leon, aufs herzlichste begrüsst. Dieser Marcelo ist der Liebhaber Dorotea's, und da er den Eindruck des schmucken Fremden auf die innerlich leichtfertige Witwe fürchtet, geräth er auf den Gedanken, Beltran durch Zusammenführung mit einem vergnügungssüchtigen jungen Pflastertreter, Hortensio, auf den Weg anderweitiger Zerstreuungen zu lenken. Diesem letztern wirft er als Lockspeise hin, Beltran erscheine sehr geeignet, als Gatte die Ehre seiner (Hortensio's) Schwester Teodora wiederherzustellen, welche durch die Nichterfüllung eines ihr von dem Grafen Leonardo gegebenen Eheversprechens etwas gelitten hat. Hortensio bedarf jedoch dieses Köders nicht, denn er empfindet sofort eine aufrichtige Zuneigung zu Beltran, welche er auf jede Weise zu bethätigen sucht. Die gleiche Sympathie stellt sich bei Dorotea ein, welche als Hauswirthin erscheint, um den neuen Miether zu begrüßen. Als Marcelo dies bemerkt, beruhigt ihn die schlaue Witwe mit der Andeutung, sie wolle dem Neuling, sowie Hortensio —

der sich inzwischen für sie entflammt hat — „nur die Federn ausrupfen, um sein Bett damit zu füttern“. Alle diese Gesinnungen und Pläne behorcht Beltran, da sich niemand vor ihm in Acht nimmt, und dankt Berenguel für den ertheilten vortrefflichen Rath. Ist indessen sein leicht bewegliches Herz bis jetzt frei geblieben, so hat doch seine Stunde geschlagen. Auf einem Ausgange begegnet er — ohne sie zu kennen — ebenderselben Teodora, Schwester Hortensio's, von welcher Marcelo gesprochen. Trotzdem sie mit dem Schleier verhüllt ist, entzückt ihn ihre Figur und Unterhaltung aufs höchste. Teodora erwidert diese plötzliche Neigung, und obwohl Berenguel versucht, sie durch Herabsetzung der materiellen Verhältnisse seines Herrn abzuschrecken, geht sie so weit, diesem ihre Hand anzubieten. Als Unterpfand dieses Versprechens übergibt sie ihm zwei kostbare Ringe, wodurch sich Beltran aufs höchste geschmeichelt fühlt, obgleich ihm Berenguel eine schlimme Enttäuschung prophezeit. Bald aber erhalten wir eine Probe von Beltran's wetterwendischem Charakter, denn Teodora erscheint kurz nach ihrem Abgange von neuem, aber unverhüllt in einer Sänfte, und sein Herz fliegt ihr abermals zu, ohne dass er die geringste Ahnung ihrer Identität mit der Verhüllten hat. Er geht in seiner Schwärmerei so weit, dass er die Fiction der Schwerhörigkeit fallen lässt und Teodora gegen eine Bandschleife die von ihr selbst als Verhüllte erhaltenen Ringe zum Geschenk macht. Eines theils schmeichelt dies Teodora, anderntheils wird sie (wie Tirso's „CELOSA DE SÍ MISMA“) auf sich selbst eifersüchtig und empfängt einen schlechten Begriff von der Standhaftigkeit ihres Anbeters. Da sie von weitem ihren Bruder kommen sieht, findet für diesmal die Unterredung ein Ende.

Zweiter Act. Teodora hat als Verhüllte Beltran ein Stelldichein im Park gegeben. Im Verlaufe der Unterredung verlobt sie sich mit ihm und fragt dann nach dem Verbleib ihrer zwei Ringe. Berenguel deutet an, sein Herr habe sie aus Noth veräußert, worauf Teodora ihm eine goldene Kette schenkt und sich dagegen die Bandschleife (ihre eigene Gunstbezeugung als Unverhüllte) ausbittet. Nach widerwilliger Gewährung ihres Wunsches seitens Beltran's, geht sie ab. Nun erscheint Hortensio, vertraut dem neuen Freunde an, dass er der schönen Witwe (Dorotea) nachstelle, gibt aber

sein Wort, hiervon abzulassen, als er hört, sie sei die Geliebte Marcelo's. Beltran geht ab, und Hortensio, welcher Marcelo in Begleitung zweier Bravos von weitem kommen sieht, verbirgt sich hinter einigen Bäumen, um zu sehen, was derselbe vorhat. Durch sein Lauschen erfährt er, wie Marcelo, von rasender Eifersucht auf Beltran gequält, die zwei Bravos besticht, diesen nächtlicherweile zu überfallen. Er hört ferner, wie Marcelo die alsbald erscheinende Witwe mit Schmähworten empfängt und wie diese — allein geblieben — schwört, sich an dem ungetreuen Liebhaber durch Verheirathung mit Berenguel zu rächen. Hortensio nimmt sich vor, Beltran vor dem geplanten Attentat zu schützen, und geht ab. Teodora hat unterdessen Beltran im Namen der Unverhüllten ein Stelldichein bestimmt, dessen Ergebniss das gleiche ist wie bei derselben Veranlassung in ihrer Schleierrolle: Beltran reicht ihr auch in der Doppelrolle die Hand als Gatte. Gleichzeitig weist er ihr, um seine Würdigkeit darzuthun, das gerade erhaltene Decret vor, durch welches er zum Santiago-Ritter ernannt wird. Sie bittet sich nun die goldene Kette aus, welche sie ihm als Verhüllte gegeben, und Beltran kann ihr dies nicht abschlagen. Hierauf verabschiedet sie sich, und Beltran geht nach Hause. Dort hat sich unterdessen sein treuer Freund Hortensio aufgestellt, beim Erscheinen Marcelo's mit seinen Bravos sich für Beltran ausgegeben, die beiden Valientes in die Flucht geschlagen und Marcelo heftige Vorwürfe über seine Hinterlist gemacht. Bei dem dazukommenden Beltran gibt er vor, der Streit habe auf einem Misverständnisse beruht, aber die vor dem anscheinend Schwerhörigen stattfindenden Auseinandersetzungen klären diesen über die Wahrheit auf. Nach Abgang Marcelo's kann sich Beltran nicht enthalten, Hortensio für seine Grossherzigkeit zu danken und ihm zu enthüllen, was an seinem vermeintlichen Körpergebrechen ist. Gleichzeitig bietet er ihm aus überfliessender Dankbarkeit an, sich mit seiner Schwester Teodora zu vermählen, obgleich er den Flecken auf ihrer Ehre kennt und sogar von Hortensio nochmals darauf aufmerksam gemacht wird. Da er nicht weiss, dass Teodora, seine Verhüllte und seine Unverhüllte identisch sind, so hat er hiermit das dritte Eheversprechen gegeben. Glücklicherweise sind es „TRES MUJERES EN UNA“, sonst möchte

das Prognostikon Berenguel's, man könne ihn vielleicht noch als armen Sünder auf dem Esel des Büttels reiten sehen, leicht eintreffen können.

Dritter Act. Um den Flecken auf der Ehre seiner Verlobten auszuwaschen, ehe er ihr die Hand reicht, fordert Beltran den Grafen Leonardo zum Duell und tödtet ihn. Marcelo hat unterdessen Beltran's Verzeihung erbeten und von diesem das Versprechen der Hand einer seiner bisherigen Bräute — der Verhüllten oder der Unverhüllten — erhalten. Dorotea, welche wieder daran denkt, Berenguel für ihren vorher geliebten Marcelo zu verlassen, wird durch des Letztern jetzt übermüthiges Benehmen davon abgebracht (siehe den Abdruck der betreffenden Scene, S. 259). — Hortensio hat inzwischen seine Schwester von ihrer Verlobung mit seinem Freunde Don Beltran (den sie als solchen nicht kennt) benachrichtigt. Diese erklärt, sie habe sich bereits mit einem Andern verlobt und sucht, da Hortensio dies nicht gelten lassen will, Beltran als Verhüllte auf. Sie klagt ihm ihre Verlegenheit, aber der wankelmüthige Liebhaber erklärt ihr kurzweg, er sei anderweitig versprochen. Teodora glaubt anfänglich, dies beziehe sich auf sie selbst als Unverhüllte, klärt ihn über diese Doppelrolle auf, ist aber ausser sich, als er auf seinem Standpunkte verharret und sich nicht entblödet, ihr die Heirath mit Marcelo vorzuschlagen. Rasend eilt sie nach Hause, erklärt ihrem Bruder, sie willige jetzt in die Vermählung mit seinem Freunde, wirft sich in Hochzeitsschmuck und steht, gleich dem Bräutigam, wie vom Donner gerührt, als die Begegnung und gegenseitige Erkennung stattfindet. Marcelo kommt auf diese Art um die versprochene Braut und will sich wieder Dorotea zuwenden, aber diese hat sich inzwischen mit Berenguel geeinigt. Don Beltran aber hat seine drei Eheversprechen zufälligerweise durch eine Heirath erfüllen können.

Wie man sieht, ist dies eine reiche, originell erfundene und belustigende Handlung. Dass Teodora bewussterweise die Rollen zweier Bräute spielt, während sie unbewusst auch die dritte ist, muss als eine köstliche Lustspielidee betrachtet werden. Zu bewundern ist ferner die sinnreiche Art, auf welche Beltran bis zum Schlusse im Dunkel über die Identität der drei Damen gehalten wird, denen er die Ehe versprochen hat. Sehr fein ist auch der Umstand motivirt,



dass die Verhüllte selbst bei wiederholter Begegnung den gleichen Eindruck auf Beltran macht als die Unverhüllte, von welcher er doch sicher weiss, dass sie schön ist, während er dies von der Verhüllten nur vermuthen kann: die Verhüllte beschenkt ihn jedesmal, während die Unverhüllte ihm diese Geschenke abverlangt; die Dankbarkeit hält also bei Beltran dem Entzücken über ein schönes Gesicht die Wage. Dass der geriebene Berenguel sehenden Auges in die Netze der leichtfertigen, scheinheiligen Witwe fällt, während Beltran trotz seines offenbaren Leichtsinns allen Verlegenheiten entgeht, ist allerdings weniger moralisch, als satirisch gedacht, jedenfalls aber von durchaus komischer Wirkung. — Sind auch die Glieder dieser sinnreichen Handlung nicht mit dem Geschick und der künstlerischen Besonnenheit mancher Dichter der Calderonperiode ineinander gefügt, so macht die Disposition doch einem unmittelbaren Schüler Lope de Vega's alle Ehre. Dabei ist die Sprache in Lope's Art frisch, schlagfertig und rein, die Versification flüssig. Dies mag nachfolgender Torso beweisen, welchen wir — der ausserordentlichen Seltenheit des Stücks halber — hier abdrucken wollen. Es ist eine Scene zwischen Dorotea und Marcelo.

Sale la viuda, en casa.

Dorotea.

*Aunque enfadada del trato  
de Marcelo, que se puso,  
para vengarse de mí,  
casi á revolver el mundo,  
y ofendida de las lenguas  
de aquellos dos disolutos  
espadachines matantes,  
gente de viento y de rumbo:  
aunque yo por esquitarme  
quise sacudir el luto  
y poner sobre mis hombros  
de otro casamiento el yugo —  
ya estoy muy arrepentida;  
de Berenguel abrenuncio  
y vuelvome á mi Marcelo,  
que al fin le he querido mucho.  
Al fin hemos estado  
de tres años los dos juntos,  
y no se olvidan así*

*tantas memorias y gustos.  
Olvidarse puede el padre,  
hermano y hijo difunto,  
el que me favoreció  
y en honra y gloria me puso;  
olvidarse puede el árbol  
de sus flores y su fruto,  
de su nobleza el leon  
y de sus ojos el buho;  
el mar de sus mismas olas,  
y el tiempo de sus discursos,  
pero no la voluntad  
donde hay tres años de gusto. —  
¡Oh quién viera á mi Marcelo!  
¡Qué enojado le figuro,  
qué celoso, qué agraviado,  
hecho de Santo un Cartujo!  
¡Qué mal debe estar conmigo,  
cuando yo pintar procuro  
su sombra en mi pensamiento,  
que aún en sombra le dibujo!  
Mas ¿no es éste? El es, ay Dios,*

*¡qué buen sobresalto y susto!  
Loca estoy, llevarme pueden,  
como á los locos, al Nuncio.  
Miren ¡qué talle, qué gracia  
entre lo bravo y robusto,  
mal haya á quien mal pareces!  
¡Cuál trae el cuello y los puños!  
Bien parece que no ha andado  
quien cual la nieve los puso;  
estos seis días en ellos  
más es del ausencia, el luto.  
¿Quién olvida á quien adora?  
Olvidarse puede un mundo,  
pero no la voluntad,  
donde hay tres años de gusto.*

Sale Marcelo, disimulado.

**Marcelo** (aparte).

*¡Que no he podido salir  
sin encontrarme con ésta!  
Ya me es odiosa y molesta,  
ya no la puedo sufrir.  
Aquí un demonio parece:  
¿qué parecerá despues?*

**Dorotea** (aparte).

*Quiérome echar á sus piés,  
que aún más respeto merece. —  
(alto) Señor del alma que tienes  
presa, cautiva y rendida,  
dueño propio de mi vida  
que con tu vida entretienes;  
rey de aquesta libertad,  
alcaide deste albedrío,  
capitan deste navío,  
príncipe desta ciudad:  
no te admires, no te asombres,  
si por quitarte el enojo,  
en mi corazon te alojo  
con tan diferentes nombres.  
Testigos hago á los cielos,  
cuyas luces lo han notado,  
si los celos que te he dado,  
no son más amor que celos.  
Acaba de consolarme,  
que todo fué un disparate;  
si no quieres que me mate,*

*vuelve siquiera á mirarme.  
¿Cómo? ¿Que podrás dejarme?  
¿Una fé tan conocida  
ansí se olvida?*

**Marcelo.**

*Viuda grave y reverenda,  
con tus tocas cual mortaja,  
el tono á la voz le baja,  
porque nadie nos entienda.  
Adrierte, que pasó en risa  
la antigua melancolía,  
vuélvete, por vida mía,  
á tus visperas y misa.  
Guarda á tu estado decoro,  
sé de solo Dios esclava,  
que yo que por ti lloraba,  
ya no lloro.*

*Ya á puro martirizarme  
con los celos y el tormento,  
diste vado al sentimiento  
y veniste á consolarme;  
al desengaño rendí  
la fé que me gobernaba,  
y todo lo que te amaba,  
todo eso te aborrecí.*

*Busqué otro nuevo tesoro  
y otra voluntad y fé,  
que como ya la hallé,  
ya no lloro.*

*No nos cansemos, que es vano,  
en cosa tan enfadosa;  
á otra más rica y hermosa  
he dado el alma y la mano.  
Con esto el dolor allano,  
y la primera herida  
ansí se olvida.*

**Dorotea.**

*¿Que á otra quieres?*

**Marcelo.**

*Si.*

**Dorotea.**

*¿No me has de querer más?*

**Marcelo.**

*No.*

<p><b>Dorotea.</b>  <i>¡Que hay quien me aborrezca!</i></p> <p><b>Marcelo.</b></p>	<p><b>Dorotea.</b>  <i>¡Que tú quieres mal!</i></p> <p><b>Marcelo.</b>  <i>¡A tí! etc.</i></p>
--	--

Was die Charaktere des Stücks betrifft, so sind dieselben etwas zweideutig, und in der Art der Tirso de Molina'schen recht wetterwendisch. Auch einige Einzelheiten, wie die Eifersucht Teodora's auf sich selbst (siehe Tirso's „LA CELOSA DE SÍ MISMA“) und andere, erinnern an diesen Collegen unsers Dichters.

Bei der grossen Verschiedenheit, welche die Werke jedes spanischen Dramatikers unter einander zeigen, kann man ohne Zwang annehmen, dass der Dichter einer so geistreichen Comödie, wie es „LAS TRES MUJERES EN UNA“ ist, nicht allein schlechtere, sondern auch noch bessere Werke hervorgebracht haben mag. Es scheint demnach, dass Schack's absprechendes Urtheil über Ramon — welches ausserdem den Meinungen der Zeitgenossen desselben stracks zuwiderläuft — einer genügenden Unterlage entbehrt.

Ueber die Stücke, welche unserm Dichter als Klostercollegen des Paters Tellez im zweiten Bande der Comödien dieses letztern möglicherweise angehören könnten, soll an dem betreffenden Orte gesprochen werden.

Der Pater Ramon war aus Vara de Rey (bei Cuenca) gebürtig, wurde später Doctor der Theologie und — gleich Pater Gabriel Tellez — Mönch im Kloster der barmherzigen Brüder zu Madrid. Sein Tod erfolgte zwischen 1630 und 1633, nachdem er schon lange vorher das Comödienschreiben mit dem Verfassen ascetischer und historischer Schriften vertauscht hatte.

---

### Miguel Sanchez,

von seinen Zeitgenossen „der Göttliche“ benannt, wurde zu Piedrahita geboren. Er studirte die geistlichen Wissenschaften und war später Secretär des Bischofs von Cuenca. Er starb zu Plasencia. Das Jahr seines Todes ist nicht bekannt,

fällt aber sicher zwischen 1615 und 1630. Auch von diesem Liebling seiner Mitlebenden hat uns das Schicksal wenig gegönnt, denn nur zwei unzweifelhaft von ihm verfasste Dramen sind auf uns gekommen, welche hier einer Besprechung unterzogen werden sollen.

„LA GUARDA CUIDADOSA.“ — Nisea, die Tochter eines angesehenen Edelmanns, Leucato, hat bei einem zeitweiligen Aufenthalte in Valencia einen jungen Caballero dieser Stadt, Florencio, kennen und lieben gelernt. Dieses Herzensverhältniss hat durch die Rückkehr Leucato's und Nisea's in ihre Heimat eine Unterbrechung erlitten, aber der Letztern Schönheit hat auch hier einen glühenden Anbeter gefunden, und zwar niemand Geringern als den Fürsten des Landes selbst. Allerdings stellt dieser nur ihrer Tugend nach, aber selbst wenn er die Absicht hegte, sie auf seinen Thron zu erheben, würde er kein Gehör finden, da sie nur von schwermüthigen Erinnerungen an ihre valencianische Liebe lebt. Florencio, welcher sich in derselben Sehnsucht verzehrt, ist heimlich aus seiner Vaterstadt entwichen, um die Geliebte aufzusuchen. Das Schicksal gibt ihm Bitterkeit und Glück aus einem Becher zu kosten, denn in der Nähe des Leucato'schen Landhauses stürzt er vom Pferde und wird in bewusstlosem Zustande dorthin verbracht. Nisea ist aufs höchste überrascht, als sie in dem Verunglückten ihren Florencio erkennt, und dieser glaubt im Paradiese zu sein, als er beim Erwachen aus seiner Ohnmacht die Geliebte erblickt. Bald aber fällt er aus allen seinen Himmeln, als er vernimmt, dass ihm an dem Landesfürsten ein Nebenbuhler erstanden sei. Sein erster Impuls ist, sofort nach Valencia zurückzukehren, aber die Nachricht, dass ein neuer Jagdhüter angestellt werden solle, bringt ihn auf den Gedanken, in dieser Rolle die Pläne seines mächtigen Mitbewerbers zu beobachten und zu vereiteln. Durch die Vermittelung seines Vertrauten Ariadeno, welcher in die persönlichen Dienste des Fürsten tritt und zum zweiten Aufpasser wird, erlangt er das erstrebte Amt. Der vereinten Aufmerksamkeit Florencio's und Ariadeno's gelingt es nun, alle Anschläge ihres Herrn auf Nisea zu durchkreuzen, bis letztere denselben nach mehrfachen Zwischenfällen ein plötzliches Ende bereitet, indem sie mit Hintansetzung jeder Rücksicht ihren fürstlichen Verfolger auf die schärfste Art zurecht-



weist. Im Bewusstsein seiner Schuld, verstummt dieser für den Augenblick, sinnt aber auf Rache und fasst schliesslich den eigenthümlichen Gedanken, seine Beleidigerin durch Liebesanträge seitens eines möglichst niedrigen Verehrers zu kränken. Ariadeno bringt sofort die Rede auf den angeblichen Jagdhüter, welchen er als einen unübertrefflichen Schelmen bezeichnet; er fügt bei, dass der Scherz noch gelungener ausfallen würde, wenn man Nisea glauben mache, dieser gewöhnliche Mensch sei ein verkleideter Caballero aus Spanien, der wegen eines Duellmordes habe fliehen müssen. Nach und nach wird sogar der Name Florencio festgestellt, und dazu ist es höchste Zeit, denn Florela, ein Bauernmädchen, welches sich in den angeblichen Jagdhüter verliebt und seinen Stand und Plan bei einem nächtlichen Zwiegespräche desselben mit Nisea durch Lauschen erfahren hat, entdeckt dem Fürsten alles. Dieser glaubt natürlich, Ariadeno habe ihr die ganze Geschichte nach Verabredung aufgebunden, und unterstützt die vermeinte Chimäre bei Leucato aufs nachdrücklichste. Als letzterer hierauf wahrnimmt, dass Nisea Florencio liebt, glaubt er seine Ehre am besten zu wahren, indem er sie veranlasst, sich sofort heimlich mit dem Manne ihres Herzens zu vermählen. Als der Fürst davon hört, geräth er ausser sich, will Florencio's vermeintliche Niedrigkeit aufdecken, wird aber von Allen dementirt. Florencio macht schliesslich seiner Verwirrung ein Ende, indem er ihm insgeheim die Wahrheit gesteht, worauf er Verzeihung unter der Bedingung erhält, dass er Nisea den beabsichtigt gewesenen Rachestreich nicht verathe.

Wenn auch die Lösung des Knotens keine allzu wahrscheinliche ist, so zeigt doch die Handlung im allgemeinen logische Führung und künstlerisches Maass, vielleicht sogar etwas zu viel des letztern. Ebenso ist die Sprache rein und edel, lässt aber dramatisches Feuer vermissen.

Sehr ähnlich im allgemeinen Tone ist „LA ISLA BÁRBARA“. — König Normando hat in auffälliger Weise der schönen Nisida, einer Palastdame seiner Gemahlin, den Hof gemacht und hierdurch besonders den Unwillen des Bruders der Angebeteten, Vitelio, auf sich gezogen. Um den unbequemen Späher aus dem Wege zu räumen, lässt ihn der König während einer Seefahrt auf einer von Barbaren bewohnten Insel

aussetzen. Diese Wilden haben die Gewohnheit, jeden landenden Fremden zu tödten, aber Vitelio entgeht dem gleichen Schicksale in folgender Weise. Die rechtmässige Königin Troila ist von ihrem Halbbruder Drusilo des Throns beraubt und mit der Absicht, sie zu ermorden, bis an den Strand verfolgt worden, wo sich Vitelio aufhält. Dieser gibt, obgleich er Troila seinen Beistand verspricht, bei Ankunft Drusilo's vor, er habe deren weitere Flucht verhindert, um sie ihm auszuliefern. Nachdem er sich hierdurch in das Vertrauen des Tyrannen eingeschlichen, veranlasst er durch die falsche Vorspiegelung, Normando's Schiff liege noch in einer nahen Bucht, den grössten Theil der beutegierigen Barbaren zur Aufsuchung desselben. Alsdann stürzt er sich mit dem Schwerte in der Hand auf die wenigen Zurückgebliebenen, treibt sie in die Flucht, nimmt den König gefangen und bietet Troila dessen Leben an. Diese ist grossmüthig genug, den Usurpator zu schonen, und benutzt die günstige Gelegenheit nur dazu, sich mit Vitelio in eine unzugängliche Höhle zurückzuziehen. — Unterdessen nimmt am Hofe Normando's die Königin dessen Abwesenheit wahr, die verhasste Nebenbuhlerin unschädlich zu machen, indem sie dieselbe einem Vertrauten übergibt, mit dem Befehle, sie fern von der Hauptstadt zu ermorden. Dieser kann es jedoch nicht über sich gewinnen, das Blut der Unschuldigen zu vergiessen, und setzt sie auf der Barbareninsel aus. Dort wird sie von dem Usurpator Drusilo aufgefunden. Ihre Schönheit und Weiblichkeit bestrickt des Barbaren Herz derart, dass er um ihrer Liebe willen Troila das Reich zurückgeben will und sogar bei diesem Entschlusse beharrt, als er hört, Nisida sei heimlich mit Emilio vermählt, einem Grossen Normando's, der, von letzterm verfolgt, ebenfalls auf die Barbareninsel geflüchtet ist. Da König Normando und seine Gemahlin auf der Suche nach Nisida auf die gleiche Insel verschlagen und gefangen eingebracht werden, so hätte Vitelio, der als Gemahl Troila's König der Barbaren geworden ist, die Rache an seinem treulosen Monarchen in der Hand. Statt dessen wirft er sich ihm loyal zu Füssen und tritt Drusilo das Barbarenreich ab, um mit Troila in sein Vaterland zurückzukehren. Drusilo ist von dieser Grossherzigkeit so gerührt, dass er ihm gelobt, nicht als König, sondern nur als sein Statthalter zu regieren.

Welchem Deutschen fällt bei der Barbareninsel, deren Bewohner jeden ankommenden Fremden tödten, bei König Drusilo, dessen Wildheit durch eine schöne Frau gebändigt wird, die nicht seine Gemahlin werden kann, endlich aber hauptsächlich bei dem versöhnenden Schlusse nicht unsers Goethe „Iphigenie auf Tauris“ ein? Gerade dieses versöhnende Ausklingen, welches der von Goethe benutzten griechischen Sage fehlt, stellt eine Ideenverbindung zwischen dem „göttlichen“ Miguel Sanchez und unserm Goethe her, die nur durch Geistesverwandtschaft zu erklären ist, denn es wäre geradezu ungereimt, anzunehmen, Goethe habe eine Ahnung von dem Sanchez'schen Drama gehabt. Auch die maassvolle, classisch reine Sprache unsers Sanchez klingt an diejenige der Goethe'schen Iphigenie an. Hier hört natürlich der Vergleich auf, denn die Gedankentiefe des Deutschen hat Sanchez bei weitem nicht erreicht. Aber immerhin ist durch diese Erwägungen der Anhaltspunkt gegeben, warum seine Zeitgenossen unsern Dichter „den Göttlichen“ nannten.

Man sieht, mit Cervantes' Barbareninsel in „PÉRSILES Y SEGISMUNDA“ hat das Stück nichts gemein, im Gegentheil ist dessen Handlung eine durchaus originelle, wenn auch etwas abenteuerliche. Dass es unserm Sanchez gehört, steht ausser Zweifel, denn ist es auch in den „*Doce Comedias de varios Autores*“, Tortosa 1638, unter dem Namen Lope de Vega's gedruckt, so geben verschiedene alte Manuscripte ausdrücklich Sanchez als Autor an, ganz abgesehen davon, dass es schon dem Stile nach unmöglich von Lope herrühren kann.

Auf die beiden besprochenen Dramen, „LA GUARDA CUIDADOSA“ und „LA ISLA BÁRBARA“, wird sich, wenn nicht zufällig ein weiterer Fund gemacht werden sollte, das Urtheil der Nachwelt über den „göttlichen“ Miguel Sanchez gründen müssen. Es bleibt uns deshalb über seine dichterische Individualität nur Folgendes zu recapituliren. Sanchez' Stoffe sind etwas unwahrscheinlich und abenteuerlich, aber originell erfunden. Der Ideengang in denselben ist sehr eigenthümlich, die Sprache edel und maassvoll. Dass er seinen Beinamen „der Göttliche“ dieser classischen Ruhe und Reinheit zu verdanken hat, geht indirect auch aus des Italieners Fabio Franchi „*Ragguaglio di Parnasso*“ (verfasst 1635) hervor.

Hier heisst es: „Miguel Sanchez . . . wünscht auch (von Apollo), dass vielen seiner Verse der Pelzrock angezogen werden möge, denn er weiss, dass sie frösteln.“ Was eben der Bewunderer an einem Dichter „göttlich“ oder „classisch“ findet, bezeichnet der Satiriker mit dem Attribut „frostig“.

In dem obenerwähnten Comödienbände „*Doce Comedias de varios Autores*“ (Tortosa 1638), in welchem „LA ISLA BÁRBARA“ abgedruckt ist, finden sich auch zwei unter dem Namen des „Licentiaten Juan Sanchez, gebürtig aus Piedrahita“, veröffentlichte Dramen: „EL CERCO DE TÚNEZ Y GANADA DE LA GOLETA POR EL EMPERADOR CARLOS QUINTO“ und dessen Fortsetzung „SEGUNDA PARTE DEL CORSARIO BARBARROJA Y HUÉRFANO DESTERRADO“. Die Indicien, dass diese Stücke in dem gleichen Bande mit „LA ISLA BÁRBARA“ abgedruckt sind, dass der Autor den gleichen — übrigens sehr gewöhnlichen — Familiennamen „Sanchez“ trägt und als Eingeborener von Piedrahita bezeichnet wird, haben Barrera zu der bestimmten Behauptung verführt, diese Dramen seien Eigenthum unsers Miguel Sanchez. Abgesehen aber davon, dass in beiden der Verfasser ausdrücklich „Juan Sanchez“ genannt wird, zeigen dieselben eine derartige Verschiedenheit von den unzweifelhaften Schöpfungen unsers Miguel, dass das erwähnte äussere Moment (der Name Juan) zu einem durchaus conclusiven Beweise wird. So zeigen die beiden, im übrigen nicht verdienstlosen Stücke des Juan Sanchez eine zerhackte Handlung, unnöthige und schlecht eingefügte Episoden, an den Haaren herbeigezogenen Heiligenkram und eine unverantwortliche Menge Rodomontaden, Fehler, welche den zweifellosen Stücken unsers Miguel in keiner Weise vorzuwerfen sind. Wenn man daher auch annehmen darf, Juan Sanchez sei jedenfalls ein Landsmann, vielleicht sogar ein Verwandter unsers Miguel gewesen, so steht doch die vermeintliche Identität beider auf gar zu schwachen Füßen. —

Bei dieser Gelegenheit sei eine weitere, offenbar irrthümliche Angabe Barrera's richtig gestellt. Dieser Bibliograph führt die in der Osuna-Bibliothek handschriftlich vorhandene anonyme Comödie „EL CERCO DE TÚNEZ Y GANADA DE LA GOLETA POR EL EMPERADOR CARLOS QUINTO“ als identisch mit derjenigen des Juan Sanchez auf. Die beiden Stücke sind aber, trotz des genau gleichen Titels, total verschieden,



was schon aus einer ganz oberflächlichen Vergleichung derselben zu ersehen ist.

### Juan Grajales.

Tomás Tamayo de Vargas in seinem als Handschrift in der Nationalbibliothek zu Madrid aufbewahrten Werke „*Junta de libros*“ (1624) spricht von einem Licentiaten Juan de Grajales — Stiftungsgenosse in Osuna — als Autor des (wenn es nicht etwa, wie sich nach dem Titel wohl vermuthen liesse, mit dem gleich zu erwähnenden „*BASTARDO DE CEUTA*“ identisch ist, jetzt verlorenen) Dramas „*LA SANGRE ENCONTRADA*“. Im sog. dritten Bande der Comödien Lope de Vega's wird als Verfasser der beiden Dramen über Rienzi der „Licentiat Juan Grajal“, im sog. fünften Bande der gleichen Sammlung als Autor des „*BASTARDO DE CEUTA*“ ein „Juan Grajales“, in dem Manuscript des „*REY POR SEMEJANZA*“ einfach ein „Grajales“ angegeben. Ausserdem spricht Rojas Villandrando in seinem „*VIAJE ENTRETENIDO*“ von einem „Grajales“, welcher gleichzeitig Schauspieler und Schauspieldichter gewesen sei. Was die verschiedenen Namensangaben betrifft, so wird man ohne übermässiges Bedenken annehmen dürfen, dieselben liessen sich auf „Juan Grajales“ vereinigen; schwieriger erscheint es, den Stiftungsgenossen in Osuna mit dem dichtenden Schauspieler zu identificiren. An der Hand des auf uns gekommenen spärlichen Materials lässt sich hierüber keine definitive Entscheidung fällen, deshalb muss es für unsere Zwecke genügen, dass die uns erhaltenen Dramen von Grajales, Grajal u. s. w. sehr wohl von einem Dichter herrühren können. Es sind die folgenden:

- 1) „*LA PRÓSPERA FORTUNA DEL CABALLERO DEL ESPÍRITU SANTO*“, erster Theil;
- 2) „*LA ADVERSA FORTUNA DEL CABALLERO DEL ESPÍRITU SANTO*“, zweiter Theil.

Diese beiden Dramen, welche den Lebenslauf des römischen Volkstribunen Nicola Rienzi behandeln, sind sowohl von Schack als von Mesonero Romanos mit grosser Geringschätzung besprochen worden. Wenn sich diese abfällige Beurtheilung nur auf den zweiten Theil bezöge, so könnte man allenfalls

dazu schweigen, denn obwohl auch dieser wahrhaft gross gedachte Scenen enthält, so ist die darin sich entwickelnde Erniedrigung des Charakters Rienzi's moralisch wie künstlerisch gleich unentschuldig. Der erste Theil darf jedoch unter allen Umständen auf bessere Behandlung Anspruch machen, denn ist die Handlung auch chronikartig zerstückt, so sind viele Scenen schön versificirt und von packendem Interesse. Auch in der Charakterschilderung hat der Dichter in der Figur des Rienzi wahrhaft Grosses geleistet.

Der Inhalt dieses ersten Theils ist etwa folgender. Rom wird von zwei Senatoren regiert, welche allen Lasten fröhnen. Dies bringt den hochherzigen Nicola Rienzi auf den Gedanken, sich zum Dictator aufzuwerfen. Er ist von Natur aus auf eine solche Rolle angelegt, was uns durch den psychologischen Zug nahe gebracht wird, dass er sich öfters in der Hallucination befindet, er sei bereits Senator von Rom. Eine Gelegenheit zur Verwirklichung seines Plans bietet die Auführung eines Schauspiels vor Senatoren und Volk, in welchem Nicola den Julius Cäsar vorstellen soll. Statt aber seine Rolle aufzusagen, richtet er eine feurige, zur Freiheit auffordernde Rede an das römische Volk, welches sich begeistert erhebt, ihn zum Tribunen ausruft und die Senatoren verjagt. Als Tribun erregt Nicola durch seine Regententugenden die Bewunderung Aller und erklärt durch ein Edict Rom wieder zur Hauptstadt der Welt. Sein Ehrgeiz ist nun befriedigt, er sehnt sich nach ehelichem Glück und trotz der Hand seiner Geliebten Laurencia, deren Vater, einem reichen und stolzen Patricier ab. Laurencia weiss indessen nicht, dass Nicola, der Tribun, mit ihrem frühern Geliebten eine und dieselbe Person ist, und lässt sich von Nicola, der ihre Standhaftigkeit auf die Probe stellen will, in letzterer Rolle entführen. Auf seine weitere Veranstaltung wird sie von der Nachtrunde festgenommen und mit dem Tode bedroht, falls sie nicht einwillige, dem Dictator die Hand zu reichen. Sie wird gleichzeitig verständigt, dass ihr Geliebter erdrosselt worden sei, wovon sie sich durch Aufziehen eines Vorhangs überzeugen könne. Der Vorhang geht auf und zeigt Laurencia den Geliebten auf einem Thronessel, mit den Abzeichen seiner Dictatorwürde geschmückt: eine schöne Belohnung ihrer Liebe und Standhaftigkeit. Mit letzterer Eigenschaft geht aber auch

bei ihr eine gewisse Willkürlichkeit Hand in Hand; sie lässt bald nach ihrer Vermählung einen römischen Edelmann ohne Richterspruch tödten. Nicola lässt sie verhaften und zum Tode verurtheilen, aber das Volk befreit sie, dringt in den Palast und will den Tribunen zum Kaiser ausrufen. Mit seiner Ablehnung dieser Würde schliesst der erste Theil. Als Illustrationen des Charakters und der Regierung Nicola's sind verschiedene Episoden eingeschaltet, welche wir der Kürze halber übergehen.

Schon aus dieser bündigen Skizze wird der Leser ersehen, dass hier von einem unbedeutenden Stücke nicht die Rede sein kann. Der Stoff ist ein grosser, und wäre er in die richtige dramatische Form gegossen, so dürfte das Drama als eins der bemerkenswerthesten der zeitgenössischen Bühnendichtung bezeichnet werden. Auf diese Bezeichnung hat aber unbedingt das jetzt zu besprechende Drama unsers Dichters,

3) „EL BASTARDO DE CEUTA“, Anspruch. Hier haben wir einen packenden, wenn auch theilweise unschönen Stoff, die Handlung entwickelt sich logisch, von Anfang an strebt alles der Katastrophe — der Bestrafung des Fähnrichs Gomez de Melo durch die Frucht seiner Schandthat — zu, die Sprache ist feurig und leidenschaftlich, die Charaktere sind kräftig herausgebracht. — Der Fähnrich Gomez de Melo in Ceuta hatte vor langen Jahren während eines nächtlichen Alarms Elena, die schöne Gemahlin seines Hauptmanns Melendez, im Schlafe umarmt und vergewaltigt. Die Frucht dieses Verbrechens ist ein Sohn, Rodrigo, welcher als Sohn des Hauptmanns erzogen wird, aber seinem vermeinten Vater weder die schuldige Achtung erweist, noch bei diesem wahrhaft väterliche Liebe findet. Melendez selbst hat seinerzeit Fatima, eine edle Maurin, geliebt, die nach ihrer Trennung von ihm einen Sohn geboren hat, welcher den Namen Celin führt. Dieser ist zum Jüngling herangewachsen und gilt als einer der tapfersten Krieger in Tetuan, zwischen welcher Stadt und Ceuta beständige Reibereien und Scharmützel stattfinden. Auf diesen Umständen und dem Gegensatze der beiden Jünglinge in ihren Gefühlen für Melendez („LA SANGRE ENCONTRADA“ wäre hierfür, wie schon oben angedeutet, eine ganz passende Bezeichnung) ist die Handlung aufgebaut. Um kurz zu sein, beschränken wir uns auf Angabe der Katastrophe. Der Haupt-

mann erfährt durch Belauschen seiner unglücklichen Gemahlin im Traume und ihr darauffolgendes Geständniss die entsetzliche Wahrheit, und da ihm kurz zuvor sein vermeinter Sohn Rodrigo mit der grössten Unehreerbietigkeit begegnet ist, wählt er ihn zum Werkzeug seiner Rache an dessen eigenem Vater. Er sagt ihm, er sei in seiner Ehre beleidigt worden und verlangt, dass er diesen Beleidiger, den er ihm kommende Nacht zeigen wolle, auf der Stelle tödte. Rodrigo's gewaltiges Naturell scheut vor einer solchen That, welche ihm eine abermalige Verzeihung des oft gekränkten vermeinten Vaters eintragen soll, nicht zurück, und er ermordet unwissentlich in der Dunkelheit seinen wirklichen Vater, den Fähnrich, welchen ihm der Hauptmann als Gegenstand seiner Rache bezeichnet. Rodrigo wird für diese That von dem Commandanten von Ceuta verbannt, Elena nimmt als Sühne für ihr unabsichtliches Vergehen den Schleier, Celin und Fatima lassen sich taufen und ersetzen dem Hauptmann die erlittenen Verluste an Familiengliedern. Mit einem Hinweis auf die afrikanische Expedition des unglücklichen Königs Sebastian von Portugal schliesst das Stück, welches unsere Theilnahme in hohem Grade erregt hat. Es ist in Rivadeneyra's Bibliothek verdienstermaassen neu gedruckt worden. — Dagegen findet sich

4) „EL REY POR SEMEJANZA“ nur in einer Handschrift der Nationalbibliothek zu Madrid und soll deshalb mit grösserer Ausführlichkeit behandelt werden. — Der christliche (!) König Antiochus von Assyrien, ein gewalthätiger Wüstling, liebt Julia, eine Hofdame seiner Gemahlin. Als letztere hierüber ihre Eifersucht kundgibt, verabreicht er ihr einen Backenstreich. Ausser sich vor Wuth, veranlasst die Beschimpfte ihren Vetter und Anbeter Roberto, den angesehensten Grossen des Reichs, den Mord des Königs zu unternehmen, und verspricht ihm für den Fall des Gelingens ihre Hand. Eine Jagd bietet Roberto Gelegenheit zur Ausführung der That; er stürzt Antiochus einen Felsen herab in einen Fluss, in dessen Wogen der unglückliche Monarch verschwindet. Kaum hat die Königin das Vorgefallene vernommen, so bereut sie ihre Raschheit, und dieses Gefühl steigert sich, als ihr ein Vertrauter ankündigt, die Grossen des Reichs hätten beschlossen, sie und Roberto, als des Mordes ihres Königs verdächtig, zu verhaften. Jetzt aber greift der Zufall zu ihren



Gunsten ein; sie sieht einen Hirten des Weges daherkommen, dessen Gesicht und Gestalt genau diejenigen ihres Gemahls sind. Anfänglich zweifelt sie, ob nicht Antiochus doch lebe und diese Verkleidung angenommen habe, hört aber bald im Gespräch mit dem Neuangekommenen, dass er Altemio, Sohn Rifeo's, eines Landmanns sei, und eines Jugendstreichs halber dem Zorne seines Vaters aus dem Wege gehen wolle. Nach einiger Ueberlegung beschliesst sie, Altemio das Vorgefallene zu offenbaren und ihn an Stelle ihres verstorbenen Gemahls zu setzen. Sie kehrt an den Hof zurück, und als die Granden sie mit Roberto verhaften wollen, tritt Altemio im Königsornate plötzlich unter die Versammlung. Alle stehen wie vom Donner gerührt, am meisten Roberto. Das Erstaunen wächst, als der Pseudokönig nach Erzählung seiner angeblichen Abenteuer Alle wohlwollend behandelt, und überhaupt einen Schleier über alles Vergangene breitet.

Zweiter Act. Altemio bricht durchaus mit den lasterhaften Gewohnheiten seines Vorgängers und zeigt sich bei jeder Gelegenheit als grossherziger, aber strenger Fürst. So lässt er, nachdem er gehört, seine Grossen bedrückten ihre Vasallen durch ungerechte Steuern, erstere zusammenberufen, um ihnen gleichfalls eine Steuer aufzulegen. Als sich die übermüthigen Edelleute hiergegen auflehnen, schreckt er sie durch Errichtung eines Schaffots in Gehorsam zurück, erwirbt aber Aller Herzen, indem er seinen Sieg nicht durch Auflegung der angedrohten Contribution, sondern nur dadurch ausnutzt, dass er die Gedemüthigten veranlasst, ihren Vasallen die übermässigen Auflagen zu erlassen. Schwieriger ist seine Stellung gegenüber der Königin. Er hat sie liebgewonnen, gibt ihr dies zu verstehen, wird abgewiesen und versucht nun mit der Finte durchzudringen, er sei Antiochus, nicht Altemio, wie er vorgegeben. Um dies festzustellen, kommt die Königin auf den Gedanken, seinen Vater Rifeo in den Palast zu berufen.

Dritter Act. Rifeo wird mit Altemio zusammengebracht, aber letzterer hat den Plan der Königin durchschaut und behandelt seinen Vater als Fremden. Schon ist die Königin überzeugt, sie habe wirklich ihren frühern Gemahl vor sich, als in Altemio's jeder Falschheit abholdem Herzen die Kindesliebe das Uebergewicht gewinnt. Er umarmt seinen Vater und enthüllt die Wahrheit. Dies scheint aber jetzt der Königin

unpolitisch; durch gegentheilige Behauptung bringt sie den armen Rifeo abermals in die grösste Verwirrung und befiehlt ihm schliesslich, den Palast sofort zu verlassen und über alles Gehörte das tiefste Stillschweigen zu beobachten. Obgleich sich Altemio der Königin gegenüber jetzt blossgestellt fühlt, scheut sein unerschrockenes Herz nicht vor einem Zusammenstosse mit derselben zurück, bei welchem die Gerechtigkeit ins Spiel kommt. Der junge Erprinze, ihr Sohn, hat im Palast ein Liebesverbrechen begangen und sich, als Altemio seine Verhaftung befiehlt, in die Gemächer seiner Mutter zurückgezogen. In diesen nimmt ihm der Pseudokönig persönlich das Schwert ab, trotz heftigsten Widerstandes der Königin, welcher in der Drohung gipfelt, seinen wahren Stand zu offenbaren. Seine unerschütterliche Kaltblütigkeit bringt sie aber zur Vernunft zurück und veranlasst sie, das entscheidende Wort ungesprochen zu lassen. Bald zeigt sich die Richtigkeit dieses Entschlusses. Der Sultan von Aegypten, mit welchem Antiochus kurz vor seinem Tode einen schimpflichen Frieden geschlossen hatte, sendet eine Gesandtschaft zur Ratification desselben. Altemio zerreisst jedoch in patriotischer Entrüstung die entwürdigende Urkunde und fordert seine Grossen — in erster Linie den verhafteten Prinzen — auf, mit ihm in den Krieg gegen Aegypten zu ziehen. Seine Heldenseele reisst Alle mit sich fort, er bringt ein mächtiges Heer zusammen, erringt einen glänzenden Sieg unter der Kreuzesfahne gegen die Ungläubigen, und wird nun durch die Liebe der Königin, die er durch seine hohen Mannestugenden endlich errungen, in Wahrheit zu dem, was er bisher geschienen — ihr Gemahl.

Es mag noch bemerkt werden, dass in dem Manuscript dieser Comödie in der Nationalbibliothek zu Madrid die Ueberschrift des ersten Acts einfach „por Grajales“ lautet, während vor dem zweiten Acte ein loses Blatt mit Personenverzeichniss eingeschoben ist, welches Lope de Vega als Verfasser bezeichnet. Da dieses Blatt jedoch von anderer, wenn auch contemporärer Hand geschrieben scheint, so ist nicht an eine wirkliche Autorschaft Lope's, sondern einfach an eine jener in der altspanischen Dramatik allzu häufig vorkommenden Deckungen der Producte von Dichtern zweiten Ranges mit der Flagge des vergötterten Lope zu denken.

Grajales war ein nachdenkender, talentvoller Dichter, dessen geistige Aehnlichkeit mit dem bald zu besprechenden Licentiaten del Poyo sofort auffällt.

---

### Der Licentiat Mejía de la Cerda.

Von diesem Dichter ist nichts bekannt, als dass er Beamter der Kanzlei zu Valladolid war. Sein einziges auf uns gekommenes Drama:

„TRAGEDIA FAMOSA DE DOÑA INES DE CASTRO, REINA DE PORTUGAL“ ist in dem mehrerwähnten sog. dritten Bande der Comödien von Lope de Vega abgedruckt und verdient eine kurze Besprechung. — Der Prinz Don Pedro von Portugal unterhält nach dem Tode seiner ersten, ungeliebten Gemahlin ein zärtliches Verhältniss mit der edeln und tugendhaften Doña Ines de Castro. Als ihm sein Vater, König Alfons, die Vermählung mit einer Infantin von Aragon vorschlägt, weist der Prinz diesen Antrag unter Vorschützung seines Abscheues vor einer zweiten unglücklichen Ehe zurück, vermählt sich aber heimlich mit Doña Ines. Don Rodrigo, ein verschmähter Anbeter der letztern, unterrichtet den König aus Rache von dem wahren Grunde der Weigerung des Prinzen, was Alfonso so erzürnt, dass er seinen Sohn vom Hofe verbannt. Damit hat er jedoch wenig erreicht, denn Don Pedro lebt ebenso glücklich auf dem Lande in den Armen seiner schönen Gemahlin. Um die Liebenden zu trennen, muss der König ein neues Mittel ergreifen; er schreibt dem Prinzen, Aragon habe Portugal wegen Verschmähung der vorgeschlagenen Heirath den Krieg erklärt, und er — der Urheber dieses Zerwürfnisses — möge auch diesen Krieg führen helfen. Don Pedro folgt dem Ruf der Ehre, und der König benutzt seine Abwesenheit, um in Begleitung seiner Rathgeber in Doña Ines' Landhaus einzudringen, mit der Absicht, sie zu tödten. Die rührenden Bitten der unschuldigen Gemahlin seines Sohnes und ihrer unmündigen Kinder erweichen des Monarchen Herz, aber seine Rathgeber drängen ihn derart zur Härte, dass er — wie Pontius Pilatus — seine Hände über die zu begehende Mordthat wäscht. Rodrigo, welcher

als der Vornehmste der anwesenden Rathgeber zum Werkzeug der angeblichen Gerechtigkeit bestimmt worden ist, erdolcht Doña Ines, nachdem er vergebens versucht hat, sie durch Anerbieten der Verschonung in ihrer Gattentreue wankend zu machen. König Alfons stirbt kurz darauf, und Don Pedro will zu seiner Gemahlin zurückkehren. Aber schon auf dem Wege hört er eine Ballade von ihrem Tode singen, wird dann von der traurigen Wahrheit unterrichtet, sinkt in Ohnmacht und hat während derselben eine Vision der ermordeten Ines, welche ihn auffordert, ihren sterblichen Resten die gebührenden Ehren zu erweisen. Dies thut der von Schmerz und Rachegefühl durchwühlte Gatte, indem er ihren Leichnam öffentlich krönt und ihre Kinder zu Infanten erklärt.

Das Stück hat mehrere Episoden, wie die Liebe des Infanten Don Fernando, Sohn erster Ehe des Prinzen Don Pedro, zu Doña Ines, die Tödtung Rodrigo's durch das Söhnchen Doña Ines', die Verfolgung der Rathgeber des Königs u. s. w. Es ist ein beachtenswerthes Drama, besonders wenn man bedenkt, dass dasselbe nur etwa 30 Jahre von der „NISE LASTIMOSA“ und „NISE LAUREADA“ des Bermudez absteht, auf welches Stück in der Schlusszeile Bezug genommen wird. Allerdings ist dieser grosse Fortschritt nicht dem guten Licentiaten, sondern seinem Meister Lope de Vega zuzuschreiben.

---

### Der Licentiat Damian Salustio del Poyo.

Dieser bedeutende und von seinen Zeitgenossen hochgeschätzte Dichter war aus Murcia gebürtig und lebte in Sevilla. Er war einer der beliebtesten Dramatiker zu Anfang des siebzehnten Jahrhunderts, und seine Stücke scheinen gewöhnlich die Kasse der Theaterdirectoren gefüllt zu haben, wie aus einer Loa des Rojas Villandrando erhellt. Ausser den Lobeserhebungen dieses Rojas, denjenigen des Cervantes im „VIAJE AL PARNASO“, des Lope de Vega in der Dedication seiner Comödie „LOS MUERTOS VIVOS“ und im „JARDIN“, des Luis Velez in der „BALTASARA“ und der scherzhaften Erwähnung im „RAGGUAGLIO DI PARNASSO“ des Italieners Fabio Franchi, fehlen uns weitere Notizen über unsern Dichter.



Leider sind uns auch nur wenige seiner Dramen erhalten, aber glücklicherweise befinden sich darunter die von Lope de Vega an den beiden angezogenen Stellen besonders hervorgehobenen Schauspiele:

„LA PRÓSPERA FORTUNA DEL FAMOSO RUY LOPEZ DE AVALOS EL BUENO“ und „LA ADVERSA FORTUNA DEL MUY NOBLE CABALLERO RUY LOPEZ DE AVALOS EL BUENO“. Auf diese beiden Dramen wird sich demnach unsers Poyo Ruf in der Literaturgeschichte hauptsächlich stützen müssen. Sehen wir uns dieselben an.

„LA PRÓSPERA FORTUNA etc.“ — Der junge Ruy Lopez de Avalos befindet sich als Sklave Celinda's, der Geliebten des Königs Almanzor, in Granada, derselben Schönen, welche in der bekannten alten Ballade „*Mira, Zaida, que te aviso*“ als Zaida erscheint. Der König bemerkt, dass Celinda den ritterlichen Christensklaven mit günstigen Augen ansieht, und veranlasst sie deshalb, ihn freizugeben. Celinda muss nach anfänglicher Weigerung nachgeben, entlässt Ruy, folgt ihm aber dann in männlicher Verkleidung nach, was Almanzor aufs höchste empört, da er Ruy fälschlicherweise für mitschuldig hält. Dieser gelangt nach Castilien, wo König Heinrich III. wegen der Thronfolge mit dem Herzog von Lancaster und dessen Tochter Catalina (Enkelin Pedro's des Grausamen), unterstützt von dem König von Portugal, Krieg führt. In einer Herberge trifft er auf den als Astrologen und Schwarzkünstler verurufenen Marquis Don Enrique de Villena, welcher ein Zauberstückchen zum besten gibt und Ruy das Horoskop stellt, er werde erst sehr hoch steigen, dann aber von grossem Unglück betroffen werden. Im Lager König Heinrich's führt sich Ruy durch einen genialen Feldzugsplan ein und steigt so rasch in seines Fürsten Gnade, dass ihn dieser bei den Friedensunterhandlungen mit der Infantin Catalina zuzieht. Diese Unterhandlungen scheitern jedoch, und der jüdische Leibarzt Heinrich's, Don Mair, will die Streitfrage jetzt durch Vergiftung des Königs mittels einer Arznei lösen. Als der Verräther aber in das Gemach Heinrich's eintreten will, fällt ein grosses Bild der Infantin Catalina, welches Ruy über die Thüre gehängt hatte, derart herunter, dass es den Eingang versperrt. (Eine ähnliche Scene findet sich in Tirso's „LA PRUDENCIA EN LA MUJER“.) Der abergläubige Jude geräth in Verwirrung,

sein Verrath wird entdeckt und mit dem Tode bestraft. — Nach Ruy's Plan hat sich das castilianische Heer in Benavente eingeschlossen und wird von den übermächtigen Gegnern belagert; trotzdem vertraut der König seinem neuen Günstling den grössten Theil der Besatzung an, um gegen Almanzor zu kämpfen, welcher wegen der vermeinten Entführung Celinda's in Castilien eingefallen ist. Dieser erste Feldzug Ruy's fällt sehr glücklich aus, denn er zwingt den Maurenkönig, allen verübten Schaden zu ersetzen und Castilien Tribut zu zahlen. Einer seiner Neider, Don Gonzalo, lässt indessen König Heinrich durch Celinda verrätherischerweise mittheilen, die Expedition sei vollständig misglückt und das Heer vernichtet. Der König entschliesst sich deshalb, das belagerte Benavente heimlich zu verlassen, und Gonzalo lässt dies dem Herzog von Lancaster hinterbringen, damit derselbe Heinrich auf seinem Wege gefangen nehme. Die Ankunft Ruy's mit seinen siegreichen Truppen bewirkt indessen, dass nicht König Heinrich, sondern dessen Auflauerer, darunter der König von Portugal und der Herzog von Lancaster, in Gefangenschaft gerathen. Gonzalo's Verrath wird durch die ihm aufgezwungene Vermählung mit Celinda bestraft, während Ruy's Belohnung darin besteht, dass ihm der König seine fürstlichen Gefangenen schenkt. Ruy gibt dieselben frei und schlägt vor, das Schicksal des Kriegs durch einen Zweikampf zwischen ihm und dem englischen Admiral entscheiden zu lassen. Der Antrag findet Gehör, der Castilianer tödtet den Engländer, beendet den Streit damit zu Gunsten Heinrich's, rath diesem aber trotzdem, sich mit der Infantin Catalina zu vermählen, um einen wirklich dauerhaften Friedenszustand herzustellen. Der König geht nach einigem Zögern darauf ein und belohnt Ruy mit der Würde des Connetable von Castilien und der Hand seiner Jugendgespielin, der Gräfin Doña Elvira de Guevara.

„LA ADVERSA FORTUNA etc.“ — König Heinrich ist zu seinen Vätern versammelt worden, und bei Beginn unsers Dramas finden wir seinen Sohn, Johann II., unter einer Regentschaft, an deren Spitze Ruy Lopez steht. Der Ruhm des Helden ist auf seiner Höhe angelangt: der elfjährige König hält Ministerrath in seinem Hause und das Volk nennt ihn „den Guten“. Als Beispiel dieser Verehrung wird uns die Thatsache vorgeführt, dass ein wohlhabender Kaufmann in

seinem Testamente, mit Umgehung seines nächsten Erben, eines Neffen — Gil Parral — Ruy Lopez die unbeschränkte Verfügung über sein hinterlassenes Vermögen einräumt. Der Connetable rechtfertigt dieses Vertrauen, indem er Gil Parral die Erbschaft ausliefert, worüber letzterer so betroffen ist, dass er prophetischerweise für Ruy die Hälfte des Geldes für demselben etwa zustossende Unglücksfälle zurückzulegen verspricht. Ruy's Herzensgüte und Rechtschaffenheit haben nur einen Feind noch nicht besiegt: den unermüdlichen Verräther Don Gonzalo. Dieser versucht durch nächtliches Anschlagen von Pasquillen und andere Intriguen dem Connetable zu schaden, aber seine Bemühungen bleiben fruchtlos, bis Ruy, als Hofmeister des königlichen Knaben, dessen Zorn erregt, indem er ihm nächtliche Streifereien untersagt und seinen Lieblingspagen Don Alvaro de Luna für seinen (Johann's) Ungehorsam züchtigen lässt. Mit kindischer Starrköpfigkeit besteht nunmehr der junge Fürst auf vorzeitiger Mündigkeitserklärung. Die Regenten mit Ruy Lopez wagen keinen ernstlichen Widerstand, aber letzterer hat bald Ursache, seine Nachgiebigkeit zu bereuen, denn König Johann schenkt dem jetzt durch die günstigen Umstände neu ermuthigten Don Gonzalo Glauben, als dieser einen gefälschten Brief vorlegt, in welchem der Connetable dem König von Granada die Uebergabe Murcias verspricht. Ruy Lopez wird verhaftet, und schon hat der jugendliche König beschlossen, ihn enthaupten zu lassen, als Gil Parral seinen Wohlthäter aus dem glücklicherweise nur schwach bewachten Thurme rettet. In rasender Eile flüchtet der Befreite mit seiner treuen Gemahlin nach der Grenze von Aragon. Letztere stirbt aus Erschöpfung auf dem Wege, nachdem ihr im Traume von der allegorischen Figur Italiens der Ruhm ihrer Nachkommen prophezeit worden ist. Ruy kommt elend und verlassen in Valencia an, aber hier wendet sich sein Schicksal. Er findet den Schutz des jungen Königs Alonso und wird von demselben zum Grossmeister von Montesa, sowie später zum Obergerichter von Aragon ernannt. Auch in Castilien wendet sich jetzt alles zu seinen Gunsten. Seine Unschuld wird durch einen Process festgestellt, welchen Herrera — ein früher in seinen Diensten gestandener Caballero — mit Aufopferung seines ganzen Vermögens zu seinen Gunsten führt und gewinnt. Der Brieffälscher, ein Mit-

schuldiger Gonzalo's, wird hingerichtet und Gonzalo selbst von Herrera — nach einer vergeblichen Aufforderung zum Zweikampfe — niedergestochen. Sein aufgeopfertes Vermögen erhält Herrera durch den Käufer seiner Güter, den edeln Gil Parral, zurück. Nachdem auf diese Art Ruy's Charakter gereinigt ist, bereut der junge König von Castilien seine Ueber-eilung und macht deshalb, als er in Valencia zur Vermählung mit der Infantin von Aragon eintrifft, dem ehemaligen Connetable die verlockendsten Versprechungen. Dieser aber hat mit einmaligem Undank genug und bleibt in Aragon, wo er im Unglück Schutz und Verehrung gefunden hat.

Man sieht, dass beide Stücke den Lebenslauf des Helden schildern und mehr chronikartig als dramatisch verarbeitet sind. Diese Lebensläufe sind überhaupt in sämmtlichen uns erhaltenen Dramen des Dichters zu finden; wie aus der Besprechung der übrigen weiter unten hervorgehen wird. Dass dies als ein dramatischer Fehler betrachtet werden muss, ist sicher; ebenso sicher aber ist, dass eine solche Schöpfung, wenn sie wahrhaft gross gedacht, in reiner, würdiger Sprache geschrieben und mit kräftig gezeichneten Charakteren ausgestattet ist, doch einen wahren Kunstgenuss gewähren kann. Und dies ist entschieden bei den besprochenen Stücken der Fall, die deshalb zu den besten Dramen zweiten Ranges gezählt werden dürfen. Der erste Theil ist insofern vorzuziehen, als derselbe nach fortschreitender Erhebung des Helden mit dessen Verherrlichung endet, während der zweite Theil mit dem höchsten Glücke beginnt, bis zum tiefsten Elend fortschreitet, dann aber mit einem Glücke (wenn wir uns so ausdrücken dürfen) „zweiten Ranges“ schliesst. Diesem Theile wird ausserdem von den Kritikern der Vorwurf gemacht, dass er Liebesepisoden ganz ausschliesse, was uns indessen kaum als ein Fehler erscheint, wenn das Interesse in so hohem Grade durch die politische Action gefesselt wird wie hier. Beide Theile sind von tiefem Ernste durchdrungen und entbehren des Gracioso, obgleich der Humor des Dichters sich — allerdings nur selten — doch Bahn zu brechen weiss, wo es ohne Störung der Handlung geschehen kann.

Das Schauspiel „PRIVANZA Y CAIDA DE DON ALVARO DE LUNA“ ist eine naturgemässe Fortsetzung der beiden besprochenen Dramen. Es zeigt deshalb auch eine grosse Familienähn-



lichkeit mit denselben, nur sind seine Vorzüge geringer, seine Gebrechen grösser. Die Begebenheiten folgen haufenweise aufeinander und zwischeneinander wie in unsers Goethe „Götz von Berlichingen“. Dies gibt der Handlung einen gewissen Anstrich von Ungeschlachtheit und Verwirrung, die für den Leser leider noch dadurch vermehrt wird, dass der Text von Druckfehlern und Verstümmelungen wimmelt. Das Stück entbehrt — wie „LA ADVERSA FORTUNA etc.“ — der Liebesepisoden. Die Sprache ist kräftig, die Charaktere sind eckig scharf gezeichnet, und das Ganze durchdringt der gewohnte tiefe Ernst unsers Dichters.

„LA CORONA PRETENDIDA Y EL REY PERSEGUIDO“ ist ein historisches Schauspiel, welches einen grossen Theil der Regierung Alfonso's des Weisen umfasst. Es beginnt mit einer ebenso lebhaften als derben Studentenscene in Palencia. Hierhin hat sich Alfonso als Kronprinz incognito begeben, wird aber — warum, wird nicht gesagt — von den Studenten auf die unwürdigste Weise verspottet und insultirt. Der peinliche Auftritt findet ein Ende durch die Ankunft des Infanten Philipp, welcher Alfonso die Nachricht überbringt, dass sein Vater Ferdinand III. verschieden und er demnach König geworden ist. Kurz darauf erscheint Violante von Aragon, die verstossene Gemahlin Alfonso's, in Studententracht, um diesem bittere Vorwürfe über seine neue Verlobung mit der Prinzessin Christine von Norwegen zu machen und ihm gleichzeitig anzudeuten, dass der Anlass zu ihrer Repudiation durch eingetretene Schwangerschaft in Wegfall gekommen sei. Alfonso begrüsst diese Nachricht mit Freuden, da er Violante wirklich liebt, geräth aber in die grösste Verlegenheit, als ihm die Ankunft Christinens angekündigt wird. Violante's heftiges Temperament findet einen — allerdings gewaltsamen — Ausweg aus dieser Klemme, indem sie die norwegische Prinzessin sammt ihrer Begleitung gröblich beschimpft. Dies hat zur Folge, dass sich Christine mit dem ebenfalls misvergnügten Infanten Philipp verlobt und zur Rache verbündet, worauf der letztere den Maurenkönig Abenjussuf von Marokko herbeizurufen beschliesst. Dieser schändliche Plan wird Alfonso durch die Kaiserin von Konstantinopel hinterbracht, welcher er in grossmüthigster Weise das Lösegeld für ihren in türkischer Gefangenschaft schmachtenden Gemahl zur Verfügung

stellt. Philipp wird bald darauf von dem Kronprinzen Sancho infolge eines gehabten Wortwechsels ermordet. Die Lage Alfonso's wird jedoch hierdurch nicht besser, denn der ehrgeizige Sancho — wissend, dass ihm Abenjussuf feindselig gesinnt ist — geräth auf den Gedanken, sich bei demselben für Philipp auszugeben und mit seiner Hülfe die Krone Spaniens auf sein Haupt zu setzen. König Alfonso hat aber unterdessen ein stattliches Heer zusammengebracht, erringt einen glänzenden Sieg über die in Spanien eingefallenen Mauren, nimmt Abenjussuf und Sancho gefangen, zeigt aber seine Weisheit und Milde, indem er beide begnadigt.

Man sieht, dass es der Dichter mit der äusserlichen historischen Wahrheit nicht genau genommen hat, wohl aber ist das tieferste Stück durchaus wahr in sich selbst. Wie die vorher besprochenen Dramen unsers Dichters, zeigt auch dieses eine chronikartige Behandlung des Stoffs, welche keine wahre dramatische Einheit aufkommen lässt; auch fehlt ihm der Gracioso, dessen Stelle die Studenten und einige derbe Bauern gelegentlich übernehmen. Die Charaktere sind lobenswerth gezeichnet, nur derjenige Sancho's scheint etwas ins Schlimme gemalt.

Am Schlusse des Manuscripts dieses Dramas in der Nationalbibliothek zu Madrid findet sich die Bemerkung: „Del Licenciado Poyo de Salamanca.“ Ist dieses „Salamanca“ nicht vielleicht ein Irrthum des alten Copisten, welcher in dem Original eine Abkürzung für „Sevilla“ — etwa „Sa“ — für „Salamanca“ las, so darf man annehmen, unser Dichter habe in Salamanca eine Zeit lang gelebt (vielleicht als Student) und dort das Stück verfasst, ein Umstand, welcher angesichts unserer dürftigen Lebensnotizen über Poyo immerhin von Interesse ist.

Von einem weitem historischen Schauspiele unsers Dichters, „EL SALADINO“, ist uns in der im ersten Bande der „*Comedias nuevas escogidas*“ abgedruckten Comödie dreier Dichter „LA BALTASARA“ ein kleines, wenig bemerkenswerthes Bruchstück erhalten.

„EL PREMIO DE LAS LETRAS POR EL REY DON FELIPE EL SEGUNDO“ schildert den Lebenslauf des Cardinals Siliceo, der von einem armen Landmanne zum Erzbischof von Toledo und Cardinal aufstieg. Das Stück ist durchaus trocken und pro-

saisch, in keiner Weise unsers Dichters würdig und deshalb wohl Tendenzdichtung.

„LA VIDA Y MUERTE DE JUDAS“ ist eins jener verschollenen gewesenen Dramen, welche in des Verfassers „*Ocho Comedias desconocidas*“ (Leipzig 1887) neu veröffentlicht worden sind. Wie schon der Titel andeutet, behandelt es ebenfalls einen Lebenslauf und zwar denjenigen des verrätherischen Apostels Judas. Der Dichter hat, was den Stoff angeht, die trübsten Quellen der Tradition benutzt. Er führt uns Judas als vermeintlichen Sohn des Herodes vor, der seinen Bruder Archelaus tödtet und der Königin einen Backenstreich verabreicht, da diese — durch seine Schlechtigkeiten gereizt — Herodes anvertraut hatte, er sei nicht ihr Sohn, sondern ein untergeschobener Findling. Er muss flüchten, leidet Schiffbruch und geräth in die Hände eines Räuberhauptmanns. Obgleich ihm dieser nur Gutes erweist, verräth er ihn dem Landpfleger Pilatus, erwirbt dadurch des Letztern Gunst und wird dessen Hausmeister. Als solcher tödtet er unwissentlich, wegen einiger von Pilatus' Gemahlin gewünschter Aepfel, seinen wirklichen Vater und heirathet alsdann dessen Witwe, seine Mutter. Als sich dieser Verwandtschaftsgrad bald darauf herausstellt, wirft er die Unglückliche in einen Brunnen und will sich erhängen. Sein früherer Gefährte Longinos hält ihn von dieser That ab, indem er ihm vorschlägt, Vergebung für seine Sünden durch Anschliessen an Christus zu suchen. Hierauf folgt der Verrath an dem Heilande und Judas' Selbstmord aus Reue über diese Schandthat.

Wäre dieses Skelet der Handlung einfach dramatisch ausgeführt, so hätte es wenig zu bedeuten gehabt, wenn das Stück in seiner Vergessenheit geblieben wäre. Was ihm aber einen höhern Werth verleiht, ist der tiefe Ernst, welcher dieses wie alle uns erhaltenen Dramen des Dichters durchzieht, und die erhabene poetische Intention, welche allerdings mehr angedeutet als ausgeführt ist. Der schlechteste aller Verbrecher ist hier das Werkzeug der göttlichen Vorsehung; ohne ihn wäre der Opfertod des Heilands nicht erfolgt, ohne ihn wäre demnach das Menschengeschlecht nicht von dem alten Fluche der Erbsünde erlöst worden. Dies wird uns stufenweise vorgeführt. Nach der Erzählung seiner Schandthaten vor dem Räuberhauptmann, bewegt ihn der heilige

Andreas, Johannes den Täufer, den Vorläufer Christi, aufzusuchen. Da dessen Beispiel und Lehre dem Verräther aber nicht zusagen, verlässt er ihn, begeht die oben erwähnten weitem Verbrechen und wird dann veranlasst, sich dem erhabensten Meister, Christus, anzuschliessen. Aber selbst dessen göttliches Vorbild veranlasst ihn nur zu der schändlichsten Schandthat, dem Verrath des unschuldigsten aller Menschen. Durch das ganze Stück hindurch wird auf Christus hingewiesen, und dieser Wink betreffs der eigentlichen poetischen Intention des Dichters tritt besonders gegen den Schluss hin wahrhaft drängend auf. Man beachte die Bekehrung des Malchas, die Melancholie der Gemahlin des Pilatus, den bedeutungsvollen Gesang der Musiker vor derselben, dazwischen die ausserhalb der Scene ertönenden Rufe des Volks um Vergiessung des unschuldigen Blutes; dann die düstere Rembrandt-Scene im Kerker, den Selbstmord des Judas und als Gegensatz zu dem Tode des schlechtesten, den glorreichen Opfertod des besten aller Menschen, welcher sich in der letzten Scene vollzieht und alles Vorhergegangene mit einem Glorienscheine überstrahlt! Dieser Schluss, die Erlösung der Menschheit, dieses Erscheinen des Erlösers in seiner glorreichsten Stunde, nachdem wir vorher stets nur von ihm gehört haben, ist entschieden die eigentliche Katastrophe des Stücks, zu welcher Judas nur der Haupthebel war; sie nur gibt dem Drama die Weihe, welches es, seiner eigentlichen Fabel nach, nicht beanspruchen könnte.

Es ist zu bedauern, dass wir nicht eine grössere Anzahl Dramen unsers Dichters besitzen, und dennoch glauben wir, dass dieselben zu seiner Charakteristik nichts Weiteres beitragen würden. Er war eine durchaus ernste Natur; seine Conceptionen waren stets gross, seine Gedanken auch im einzelnen hoch und würdig. Aber mit diesen seelischen Eigenschaften hielt seine dichterische Schöpfungskraft nicht gleichen Schritt. Es fehlte ihm die Gabe, seine Stoffe zu concentriren, dramatisch zu verarbeiten, sie von unnöthigem Beiwerk freizuhalten und dadurch seinen poetischen Intentionen die Klarheit und Durchsichtigkeit zu verleihen, welche das Wesen eines Kunstwerks ersten Ranges ausmachen. Er besass den Blick des Adlers, aber nicht dessen Schwingen.

---



### Alfonso Hurtado de Velarde.

Von diesem Dichter wissen wir nur, dass er Bürger der Stadt Guadalajara war und ausser dem uns erhaltenen Drama „LOS SIETE INFANTES DE LARA“, mehrere andere verfasste, welche von seinen Zeitgenossen bewundert und gepriesen wurden. Inwiefern diese Lobsprüche gerechtfertigt waren, lässt sich bei der Ungleichheit der Schöpfungen altspanischer Dramatiker schwer beurtheilen; wir können nur feststellen, dass „LOS SIETE INFANTES DE LARA“ im allgemeinen sich nicht über das Mittelgut erhebt, wenn auch einzelne geniale Züge darin nicht fehlen.

---

### Luis Velez de Guevara.

Dieser beliebte und fruchtbare Dramatiker wurde zu Ecija, wahrscheinlich im Januar 1570 geboren. Er studirte die Rechte und kam sehr jung nach Madrid, um sich dort der Advocatur zu widmen. Im Jahre 1603 finden wir ihn als Gesellschaftscavalier des Grafen von Saldaña in Valladolid, 1608 jedoch wieder in der Hauptstadt. Sein heiterer, gutmüthiger Charakter und seine künstlerischen Gaben erwarben ihm die Freundschaft aller Kreise. Er vermählte sich 1609 oder 1610 mit Doña Ursula de Laguna, und dieser Ehe entspross eine zahlreiche Familie, unter anderm sein Sohn Juan Crisóstomo, der Erbe eines Theils des väterlichen Talents. Eine Folge dieses ehelichen Segens waren materielle Sorgen, welche sich ungeachtet der Protection des kunstsinnigen Königs Philipp IV. einstellten. Trotzdem ging der Dichter nach dem Tode seiner ersten Gemahlin eine zweite Ehe mit Doña María de Palacios ein. Der Tod ereilte ihn am 10. November 1644, allseitig betrauert und durch ein glänzendes Begräbniss geehrt. Was die Zahl seiner Werke anbetrifft, so hat er, ausser seinem berühmten Romane „*El diablo cojuelo*“ (noch berühmter durch Lesage's Nachahmung desselben), sowie vielen Gedichten, weit über 400 Comödien geschrieben, wovon uns jedoch nur etwa der fünfte Theil erhalten ist; ausserdem hat er noch verschiedene Dramen in

Gemeinschaft mit andern Dichtern verfasst. Die Zahl von vierhundert hatte er schon 1637 — also sieben Jahre vor seinem Tode — erreicht, wie aus einer Rede hervorgeht, die er als Präsident einer in diesem Jahre vor König Philipp IV. abgehaltenen „Academia burlesca“ hielt, deren Sitzungsbericht Herr Alfred Morel-Fatio in seinem verdienstvollen Werke „*L'Espagne au XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècle*“, Heilbronn 1878, veröffentlicht hat.

Unbedingt sein berühmtestes Stück ist die Tragödie: „REINAR DESPUES DE MORIR“. — König Alfons von Portugal hat seinen Sohn Don Pedro ohne dessen Vorwissen mit der Infantin Blanca von Navarra verlobt und letztere nach Lissabon einholen lassen. Der Prinz ist jedoch bereits heimlich mit der schönen Doña Ines de Castro vermählt und theilt dies in offenster Weise der Infantin mit. Diese fühlt sich natürlich aufs höchste verletzt und beklagt sich bei König Alfons über den erlittenen Schimpf. Kurz entschlossen, reitet der Monarch mit seinem Gefolge nach dem Landhause Doña Ines', um die Verbindung derselben mit seinem Sohne auf irgendeine Weise zu lösen. Sein Zorn wird jedoch durch die Schönheit seiner Schwiegertochter und die kindliche Liebenswürdigkeit seiner beiden Enkelchen für dieses mal entwaffnet. Die Gefühle des Grossvaters sind selbstverständlich nicht diejenigen der verschmähten Braut; diese erneuert ihre Klagen und bringt den schwankenden Monarchen schliesslich dazu, die Verhaftung seines starrsinnigen Sohnes anzuordnen. Ein Wortwechsel, welcher bei Gelegenheit einer Jagd zwischen der Infantin und Doña Ines stattfindet, trägt weiter zur Erbitterung des Königs bei und führt ihn zu dem Entschlusse, der Sache auf irgendeine Weise ein Ende zu machen. Er erscheint deshalb abermals in Ines' Landhaus und lässt ihr die Wahl zwischen einem gewaltsamen Tode und der Cassation ihrer Vermählung mit dem Prinzen unter dem Vorwande einer nicht rechtzeitig eingeholten Dispensation. Die unglückliche Ines kann sich zu einer freiwilligen Trennung von dem geliebten Gatten nicht entschliessen, und erleidet deshalb ausserhalb der Scene den Tod durch die Hände der Minister Egas Coello und Alvar Gonzalez. Kurz darauf stirbt König Alfons, und der Prinz, welcher noch in vollständiger Unwissenheit des ihn betroffenen Verlustes lebt, ist glücklich in

dem Gedanken, seiner geliebten Gemahlin die Krone auf das schöne Haupt setzen zu können, als er die oft citirte alte Ballade von ihrem Tode singen hört, ein Zug, welchen der Dichter schon in Mejía de la Cerda's „Doña INES DE CASTRO“ vorfand. Die hierdurch in Don Pedro erweckten trüben Ahnungen werden durch die Infantin bestätigt, welche ihn vor ihrer Rückkehr nach Navarra besucht. Er sinkt in Ohnmacht. Als er sich erholt, ist sein erster Gedanke die Rache an den Mördern, der zweite die Krönung seiner todten Gemahlin. Die letzte Scene des Dramas zeigt uns, wie er der starren Leiche die Königskrone von Portugal aufs Haupt setzt und ihr von seinen Grossen den Handkuss leisten lässt. Auf diese Art regiert — dem Titel gemäss — Doña Ines nach dem Tode.

Die Handlung des Stücks ist einheitlich und verhältnissmässig gut geführt, also in dieser Beziehung dem Trauerspiel des Mejía de la Cerda bedeutend überlegen. Dagegen entbehrt die Diction oft der Reinheit und zeigt offenbar schon die Einwirkungen Calderon's und der neuern dramatischen Schule überhaupt. Es scheint uns im allgemeinen, als ob das Stück etwas überschätzt würde.

Ebenfalls der portugiesischen Geschichte entnommen ist das Trauerspiel „EL REY DON SEBASTIAN“. Dasselbe spinnt den ersten Act des Lope'schen „LA TRAGEDIA DEL REY DON SEBASTIAN etc.“ in drei Acte aus. Die Grundzüge der Handlung sind folgende. Der Jarife (Scherif) von Fez, Marokko und Tarudant wird von seinem Oheim Maluco der Krone beraubt. Er entflieht mit seinem Sohne Muley zu Schiffe, ungewiss, nach welcher Seite er sein Steuer drehen soll. Eine Unterredung mit seinen Christensklaven über ihre Herrscher bringt ihn zu dem Entschlusse, die Hülfe des jungen Königs Sebastian von Portugal anzurufen. Seine innere Stimme trügt ihn nicht, denn der thatendurstige Jüngling ergreift mit Begeisterung die Gelegenheit, sich militärischen Ruhm zu erwerben. Obgleich sein Oheim Philipp II. abmahnt, wird eine Flotte ausgerüstet, welche unter unheilverkündenden Zeichen in See sticht. Auch bei der Landung in Afrika wiederholen sich diese bösen Vorbedeutungen, aber der junge Held verliert den Muth selbst dann nicht, als ihm der Tod in Figur eines verschleierten Weibes erscheint. Sein Ungestüm erlaubt ihm nicht einmal, die Schlacht um zwei Stunden zu verschie-

ben, obgleich ihm dies allseitig angerathen wird, da sein Feind Maluco, sichern Nachrichten nach, nur noch diese Spanne Zeit zu leben hat. Der Uebermuth rächt sich, denn obgleich Maluco noch während der Schlacht wirklich den Geist aushaucht, ist das portugiesische Heer schon bis zur Vernichtung geschlagen. König Sebastian stirbt den Heldentod, der Jarife ertrinkt auf der Flucht, und Hamet, Bruder Maluco's, wird zum König von Fez ausgerufen. — Das Stück ist in durchaus würdigem Tone und reiner Sprache geschrieben, die Handlung wickelt sich folgerichtig ab, und die Charaktere sind lobenswerth gezeichnet. Eine Nachbildung hat Don Francisco de Villegas in seinem „REY DON SEBASTIAN Y PORTUGUÉS MÁS HERÓICO“ (abgedruckt in den „*Comedias nuevas escogidas*“, Band XIX) geliefert.

Von Dramen aus der altspanischen Geschichte sind folgende zu erwähnen:

„SI EL CABALLO VOS HAN MUERTO.“ — König Johann I. von Castilien sendet einem seiner hervorragendsten Vasallen, Don Pedro Gonzalez de Mendoza, ein ausgesuchtes andalusisches Pferd zum Geschenk und lässt ihm gleichzeitig entbieten, er werde auf seinem Wege nach Burgos — wo er seine Schwester, die Infantin María, im Kloster „Las Huelgas“ unterzubringen gedenkt — wichtige Staatsgeschäfte mit ihm besprechen. Der König folgt seinem Boten bald nach und beräth sich mit Don Pedro über die Geltendmachung seiner Erbansprüche auf den portugiesischen Thron. Der alte Mendoza ist der Meinung, dass ohne Waffen kein Process unter Königen zu führen sei und dass deshalb ein castilianisches Heer in Portugal einrücken müsse. König Johann nimmt den Rathschlag des erfahrenen Edelmanns an, verfolgt das Unternehmen aber nur mit Lässigkeit, da er sich in die Liebesnetze Micol's, einer wunderbar schönen Jüdin, verstrickt hat. Diese Jüdin wurde vorher von dem herculischen Sohne Don Pedro's, Diagote, mit Liebesanträgen verfolgt, aber die Schönheit der Infantin María hat Micol aus seinem Herzen verdrängt. Desto lieberasender ist der König, und seine Leidenschaft wird selbst durch eine Erscheinung seines verstorbenen Vaters Heinrich II. nicht gedämpft, welche ihm Unglück in der ersten Schlacht verheisst, falls er von seiner gotteslästerlichen Liebe zu der Ungläubigen nicht ablasse. Die Prophezeiung bewahrheitet sich nur allzu bald. Kaum hat das castilianische Heer die por-



tugiesische Grenze überschritten, als es die Feinde zu Gesicht bekommt. Gegen den Rath des alten Mendoza gibt der König dem Drängen Diagote's und der andern jüngern Edelleute so weit nach, dass er seine ermüdeten Truppen die in günstiger Stellung befindlichen Portugiesen sofort angreifen lässt. Die Schlacht (von Aljubarrota) geht verloren, und der König, welchem das Pferd getödtet worden ist, schwebt in höchster Gefahr, als ihm der alte Mendoza das seinerzeit zum Geschenk erhaltene andalusische Ross zuführt und ihm damit die Flucht ermöglicht. Kaum ist er glücklich bei dem zurückgebliebenen Reste seiner Truppen angelangt, als er bemerkt, wie unter dem Schalle gedämpfter Trompeten die Leiche seines Retters Don Pedro de Mendoza erscheint, auf einem Pferde festgebunden, welches Diagote am Zügel führt. Der dankbare Monarch weiss nun die Aufopferung seines treuesten Vasallen nicht besser zu ehren, als dass er dessen Sohn mit der Hand der Infantin beschenkt. — Das Stück ist auch unter dem Namen Lope de Vega's gedruckt worden, aber die Autorschaft unsers Luis Velez scheint aus innern Gründen festzustehen. Der Grundgedanke ist der schönen Ballade „*Si el caballo vos han muerto etc.*“ entlehnt, welche von Einigen dem früher besprochenen Dichter Hurtado de Velarde zugeschrieben wird. Die Handlung ist interessant, der Schluss rührend und erhebend. Auch die Charaktere sind gut herausgebracht. Die Sprache dagegen zeigt leider viele Spuren des cultistischen Geschmacks, und das Stück ist deshalb in unsers Dichters spätere Periode zu setzen. Es ist ganz in Altspanisch — „lenguaje antiguo“ — geschrieben.

Auch in dem Drama „EL ALBA Y EL SOL“ hat der Dichter mehrere Personen im „lenguaje antiguo“ reden lassen. Erwähnenswerth ist darin hauptsächlich die schöne Alba, eine wilde Asturianerin, welche in der Höhle von Covadonga tausend Rüstungen und Schwerter aufgestapelt hat und damit Pelayo zu seinem ersten Erfolge verhilft. Die Handlung verfolgt einen einheitlichen Zweck, ist aber nicht geschickt geführt; sie geht von der ersten Erhebung der Asturianer gegen die maurischen Eroberer bis zum Siege von Covadonga.

„MÁS PESA EL REY QUE LA SANGRE“ behandelt die bekannte Episode aus der Regierung Don Sancho's „el bravo“, welche Don Alonso Perez de Guzman mehr als irgendeine

andere seiner Heldenthaten den Beinamen „der Gute“ eingetragen hat. — Der Maurenkönig Aben Jacob, welcher in Verbindung mit dem Bruder Don Sancho's, dem Infanten Enrique, Tarifa belagert und den Sohn des Commandanten Don Alonso mit sich führt, droht dem Vater mit dem Tode des Kindes, falls er die ihm anvertraute Festung nicht übergebe. Als Antwort wirft Don Alonso seinen eigenen Dolch von den Zinnen herab, um das Werkzeug für den Mord des Knaben selbst zu liefern. König Sancho, welcher Don Alonso vorher in wahrhaft schimpflicher Weise behandelt hatte und deshalb dieses Heldenstück von Unterthanentreue im hellsten Lichte erblicken muss, ehrt ihn fortan aufs höchste. — Das Schauspiel hat ergreifende Stellen, meistentheils schöne Sprache und kräftig gezeichnete Charaktere, aber die Handlung ist mangelhaft construiert. Die Heldenthaten Don Alonso's in Afrika, unter andern die Tödtung eines fabelhaften Drachen, gehören nicht in den Rahmen des oben angedeuteten Hauptstoffs, wenn sie auch auf Volksüberlieferung beruhen, wie aus der in Duran's „*Romancero general*“ unter Nr. 954 abgedruckten alten Ballade hervorgeht.

Dem Dichter zeitlich näher liegende historische Stoffe behandeln:

„*LOS AMOTINADOS DE FLÁNDES.*“ — Das Regiment Don Diego de Silva's meutert wegen rückständigen Soldes und droht ihm mit dem Tode, wenn er sich der Bewegung nicht anschliesse. Der heldenmüthige Befehlshaber bleibt jedoch seinem Könige treu, die Meuterer lassen ihm aus Bewunderung für seine Standhaftigkeit das Leben und ziehen sich nach Tirlémont zurück. Sie finden bald eine Gelegenheit, ihr Unrecht wieder gut zu machen und sich die Gnade ihres neuen Kriegsherrn, des Erzherzogs Albert, zu verdienen, denn Moritz von Oranien rückt mit 30000 Mann heran, Don Diego übernimmt es, die 1500 Meuterer gegen denselben zu führen, und diese bringen der holländischen Uebermacht eine grosse Niederlage bei. — Das Stück ist voll frischen, kriegerischen Lebens. Die beständigen Meutereien der spanischen Truppen in den Niederlanden sind genügend bekannt, aber diese lebendige, nahezu zeitgenössische, poetische Darstellung derselben ist eine schätzenswerthe Ergänzung der Prosa-Geschichtschreibung.

„*LAS PALABRAS Á LOS REYES Y GLORIA DE LOS PIZARROS.*“

Dieses Drama behandelt einige Episoden aus dem Eroberungskriege gegen Peru und zeichnet sich durch würdige Sprache und kräftige Charakterzeichnung aus. Besonders glänzt in letzterer Beziehung die Figur Kaiser Karl's V. durch majestätischen Ernst in jeder Lage. Es mag hier beiläufig hervorgehoben werden, dass diese Charakterisirung des Kaisers der Auffassung fast aller spanischen Dramatiker der Periode entspricht.

Fremde historische Stoffe sind folgende:

„ATILA, AZOTE DE DIOS.“ — Der Dichter führt uns die Belagerung Roms durch Attila vor, aber der Stoff hat ihn leider zu so unsinnigen Rodomontaden verführt, dass der Leser sich im Geiste zu Virués zurückversetzt glaubt. Wie bei letzterm, stirbt auch der Attila unsers Dichters im Wahnsinn, hervorgerufen durch Vergiftung. Der Spanier hat sich nicht versagen können, uns eine Geliebte Attila's vorzuführen, welche anfänglich gegen das Christenthum wüthet, aber durch das Mirakel eines Crucifixes bekehrt, zur Heiligen und Märtyrerin wird. Schöne Stellen fehlen natürlich nicht; wie würden z. B. französische Kritiker die Hände vor Bewunderung zusammenschlagen, wenn der „grosse“ Corneille folgende Stelle geschrieben hätte:

Atila. *¿Quién fuera Atila en el mundo,  
si no tuviera enemigos?*

„EL CERCO DE ROMA POR EL REY DESIDERIO“ ist, was Rodomontaden angeht, noch schlimmer als der „ATILA“. König Desiderio, ein Bramarbas schlimmster Sorte, belagert Rom. Um die Hauptstadt der Christenheit zu entsetzen, erscheinen Karl der Grosse mit seinen Paladinen, Bernardo del Carpio, Iñigo Arista u. a., sämmtlich Eisenfresser und Maulhelden. König Desiderio lässt sich schliesslich von Bernardo taufen, und dieser specifisch spanische Held hat auch das letzte Wort in einem Drama, in welches er überhaupt nicht gehört. Anachronismen darf man den Spaniern nicht hoch anrechnen; wenn aber die Longobarden des Desiderius als Mauren (*Moros*) bezeichnet werden, so geht dies doch über das Maass des Zulässigen hinaus.

„LA NUEVA IRA DE DIOS Y GRAN TAMORLAN DE PERSIA“ hat Luis Velez in einer entschieden glücklichen Stunde ge-

schrieben, denn die Handlung ist einheitlich, die Sprache frei von Uebertreibungen. — Der Grosstärke Bajazeth vermählt sich mit Aurelia, der Tochter des Kaisers von Konstantinopel, wird aber durch die Nachricht aus ihren Armen gerissen, dass Tamerlan, ein armer Hirte, sich mit einer Schar fellebekleideter Bauern im Anmarsche gegen ihn befinde. Mit einem auserlesenen Heere zieht er dem kühnen Emporkömmling entgegen, wird aber von demselben besiegt und in einen Käfig gesperrt. Aurelia erhält die Unglücksbotschaft und erscheint in Begleitung ihres Vaters und einer Abtheilung griechischer Truppen vor dem Lager Tamerlan's, um mit demselben über das Lösegeld ihres Gemahls zu verhandeln. Der übermüthige Sieger will indessen unter keiner Bedingung seinen Gefangenen freigeben, zwingt vielmehr unwürdigerweise die Kaiserstochter, ihm einen Trunk zu credenzen. Dies ist sein Verderben, denn eine frühere Geliebte Bajazeth's, welche in Verkleidung eines Hofnarren in Tamerlan's Diensten steht, wirft im Einverständniss mit Aurelia Gift in den Becher. Tamerlan trinkt im Hohn auf Bajazeth's Gesundheit, was diesen so kränkt, dass er sich im Käfig mit einer Feile ermordet, welche ihm der verkleidete Hofnarr zur Befreiung gegeben. Gleich darauf fühlt der übermüthige Tyrann die Wirkung des genossenen Giftes und stirbt unter Verwünschungen, während sein Heer, durch innere Zwistigkeiten getheilt, von dem griechischen Kaiser angegriffen und besiegt wird.

„EL PRÍNCIPE ESCANDERBEY.“ — Sultan Amurates hat einen Sohn des christlichen Königs von Albanien, den er als Geissel erhalten hatte, unter dem Namen Escanderbey im Islam erzogen. Dieser Escanderbey ist durch seine Heldenthaten zum ersten Günstling und Vezier des Sultans aufgestiegen. Sein Glück erweckt ihm Neider, welche es dahin bringen, dass ihn der Sultan verbannt und sogar tödten lassen will. Escanderbey's Tapferkeit und Anhang erschweren jedoch letztere Absicht derart, dass Amurates seine Zuflucht zur List nehmen muss. Er übergibt dem gefürchteten Günstling und dessen Hauptgegner Ceylan gemeinsam ein Heer, um mit demselben zu Schiffe eine Expedition gegen das von dem König von Sicilien unterstützte, im Aufruhr befindliche Albanien zu unternehmen. Ceylan trägt einen schriftlichen Befehl bei sich, das Schiff, in welchem sich Escanderbey befindet, bei günstiger Gelegen-



heit in den Grund zu bohren oder zu verbrennen. Dieser aber, dem unterdessen ein alter Albanese seinen wahren Stand und Namen (Georg Castriota) enthüllt hat, entdeckt das verrätherische Schreiben des Sultans, befreit die in seinen Galeeren dienenden Christensklaven und schlägt in Verbindung mit dem Könige von Sicilien das Heer Ceylan's in die Flucht. Er wird König seines angestammten Reiches Albanien, tritt zum Christenthume über und vermählt sich mit seiner Muhme Marie Christine, welche bei der Vertheidigung von Buda und andern Gelegenheiten eine Amazonenrolle gespielt hat. — Leider ist dieses interessante Drama durch cultistische Stellen verunziert, obgleich sich der Dichter durch ein absichtlich unverständliches Sonett über den Gongorismus lustig macht. Auch spielt der Gracioso eine unberechtigte Rolle. — Eine Chronik des Georg Castriota (aus dem Lateinischen des M. Barletius ins Portugiesische, und aus dieser Sprache ins Castilianische übersetzt) wurde 1597 zu Madrid veröffentlicht und lag wohl unserm Dichter vor.

„EL CAPITAN PRODIGIOSO, PRÍNCIPE DE TRANSILVANIA“ ist eine Darstellung der anfänglich siegreichen Kämpfe des von einem spanischen Jesuiten erzogenen Fürsten Sigismund von Siebenbürgen gegen die Türken und die mit letztern verbundenen innern Feinde. Einzelne Scenen, wie die Erscheinung Osman's im ersten Acte, sind wahrhaft grossartig gedacht, aber leider spielt die kleinliche confessionelle Begeisterung eine zu bedeutende Rolle. Es scheint, dass der Schluss auf einen zweiten Theil vorbereiten sollte, den sich der Dichter wohl als die Wiedereroberung Konstantinopels durch Sigismund dachte, dass dieser zweite Theil aber unterblieb, da die weitem Schicksale des verherrlichten Fürsten nichts weniger als glorreich waren und Konstantinopel heute noch in den Händen der Türken ist. Das Stück ist von Moreto und Matos in deren „EL PRÍNCIPE PRODIGIOSO Y DEFENSOR DE LA FÉ“ benutzt worden.

Von geschichtlichen und andern Fictionen sind folgende zu erwähnen:

„LOS HIJOS DE LA BARBUDA.“ — König García von Navarra geräth bei einer Jagd auf das Landgut der schönen jungen Witwe Doña Blanca de Guevara, welche wegen eines in südlichen Ländern oft bewunderten Flaums über der Ober-

lippe den Beinamen „La Barbuda“ führt. Der König wird auf das gastfreundlichste aufgenommen, aber seine plötzlich entflammte Liebe zu der schönen Wirthin findet kein Gehör, obgleich er ihre kaum erwachsenen Söhne Ramiro und Ordoño mit Gunstbezeugungen überhäuft und sie mit sich an den Hof von Pamplona nimmt. Hier zeigen die beiden jungen Löwen bald ihre Klauen, ziehen im Palaste wegen eines Vorrangsstreites die Schwerter gegen einen Infanten und widersetzen sich ihrer durch den König selbst befohlenen Verhaftung derart, dass sie gezwungen sind, ihr Glück in fremden Reichen zu suchen. Um unbehinderter zu sein, trennen sie sich, aber der Zufall führt sie auf wunderbare Weise wieder zusammen. In Frankreich ist wegen der Thronfolge Streit zwischen der Tochter Karl Capet's, Margarita, und deren Oheim Roberto ausgebrochen. Die Entscheidung soll durch zwei Kämpfen stattfinden, und da Roberto einen Helden von so ungewöhnlicher Kraft und Tapferkeit in die Schranken stellt, dass niemand sich mit ihm zu messen wagt, so gilt sein Triumph für sicher. Am letzten Tage des Kampftermins kommt Ramiro in Paris an, hört von dem Gottesgericht, bietet sich Margarita als Kämpfe an, wird angenommen und findet sich in den Schranken — seinem Bruder Ordoño gegenüber. Nach einer Umarmung folgen Beide der Stimme der Ehre und bekämpfen sich mit wuchtigen Hieben, bis sie aus mehreren Wunden bluten. Alsdann kommen sie insgeheim überein, Ordoño solle sich besiegen lassen, damit Ramiro, als Kämpfe der Königin Margarita, den Siegespreis, deren Hand und Reich erhalte. Alles dies geschieht, und der bewaffnete Widerstand Roberto's wird durch dessen Besiegung und Tod niedergeschlagen. Am Tage der Vermählung Ramiro's mit Margarita erscheint hoch zu Ross die Barbuda in Paris und fordert ihre Söhne auf, ihrem Könige beizustehen, welcher in Pamplona von dem Maurenfürsten Marsilio von Saragossa hart bedrängt wird, weil er demselben die Hand der Infantin Urraca versagt hat. Die beiden Helden leisten der Aufforderung Folge und ziehen mit französischen Truppen nach Pamplona, wo sie gerade noch zu richtiger Zeit eintreffen, um dessen Erstürmung durch die Mauren zu verhindern und das Heer der letztern zu vernichten. Als Belohnung erhält Ordoño die Hand der Infantin Urraca, während König García

die seinen Liebesanträgen stets unzugänglich gebliebene Barbuda zu seiner Gemahlin erhebt. — Dies ist ein schönes Drama aus des Dichters erster Periode. Die Handlung ist interessant, die Sprache rein und würdig (theilweise im „lenguaje antiguo“), und die Charaktere treten kräftig heraus. Es darf sich neben den besten dieser Art sehen lassen.

Aehnlicher Art ist das Schauspiel „EL OLLERO DE OCAÑA“, welches die Schicksale Nuño Almejir's behandelt, jenes Helden, der den blutjungen König Alfons VIII. von Castilien der Gewalt seiner gesetzlichen Vormünder entriss und dessen Krönung in Toledo vor dem testamentarisch bestimmten Termine zu Stande brachte.

„EL ASOMBRO DE TURQUÍA Y VALIENTE TOLEDANO“ schildert die siegreichen Seegefechte eines Toledaners, Don Francisco de Ribera, im Kriege gegen die Türken.

„LOS CELOS HASTA LOS CIELOS Y DESDICHADA ESTEFANIA“ soll wegen des Vergleichs mit Lope de Vega's „DESDICHADA ESTEFANIA“ in seinen Hauptzügen skizzirt werden. — Der Kaiser Alfons von Spanien vermählt seine natürliche Tochter Estefania mit Fernan Ruiz de Castro. Der Graf Don Vela, Castro's Nebenbuhler, empfindet das Zusammenbrechen seiner Hoffnungen so schmerzlich, dass er sich für einige Zeit auf seine Landgüter zurückzieht. Inzwischen fällt der Miramamolín von Afrika mit einem grossen Heere in Spanien ein. Fernan Ruiz zieht mit Kaiser Alfons in den Krieg, während Don Vela zu dem Infanten Don Sancho befohlen wird, welcher die Statthalterschaft in Toledo führt. Dies veranlasst eine Dame Estefania's, Fortuna, welche den Grafen leidenschaftlich liebt, zu der schändlichen List, ihn im Namen ihrer Gebieterin zu einem nächtlichen Stelldichein im Garten einzuladen. Als Wahrzeichen gebraucht sie dabei einen werthvollen Ring, welcher aus des Kaisers Hand in diejenige Castro's, aus dessen Besitz in denjenigen Estefania's übergegangen ist, und welchen sie letzterer entwendet hat. Der Graf geht in die Falle und geniesst allnächtlich Liebesfreuden in den Armen Fortuna's, welche sich in die Gewänder ihrer Herrin hüllt. Die Zusammenkünfte werden von zwei Dienern belauscht und Fernan Ruiz bei dessen Rückkehr aus dem Feldzuge hinterbracht. Er ist ausser sich, besonders da er sich erinnert, schon vor seiner Abreise den unseligen Ring an Don Vela's

Hand gesehen zu haben. Trotzdem will er nur seinen eigenen Sinnen glauben; er gibt die Nothwendigkeit nochmaliger plötzlicher Abreise vor und verbirgt sich im Garten. Dort sieht er, wie Fortuna in den Kleidern Estefania's mit Don Vela im Dunkeln kost und hört, wie sie mit „Estefania“ angeredet wird. Die Beweise scheinen vollwichtig; Castro stürzt sich auf den Grafen und erdolcht ihn. Fortuna flüchtet in das Gemach ihrer Herrin, verbirgt sich hinter deren Bett, und der rasende Castro befleckt seine Hände mit dem Blute der schlafenden Gattin. Nach geschehener That zeigt sich Fortuna, klärt die Wahrheit auf und stürzt sich von einem Balkone aus in den Tajo. Fernan Ruiz stellt sich dem Kaiser, welcher ihn aber den castilianischen Gerichten überantwortet.

Man wird schon aus diesem kurzen Auszuge ersehen, dass Luis Velez die Handlung compacter und einheitlicher gestaltet hat als sein Vorgänger, auch zeigt das Drama Stellen, welche psychologisch tiefer greifen als die entsprechenden des Lope de Vega. Da die öfters vorkommenden cultistischen Auswüchse auf Luis Velez' spätere Periode hinweisen, so scheint es ausser Zweifel zu stehen, dass er das Stück Lope de Vega's vor Augen hatte und dasselbe verbessern wollte. Von einem literarischen Diebstahl (euphemistisch „Refundicion“), wie ihn die spätern Dichter an den Stücken ihrer Vorgänger verübten, kann indessen bei Luis Velez nie die Rede sein.

„EL DIABLO ESTÁ EN CANTILLANA“ ist ein bekanntes, nettes Lustspiel, welches hauptsächlich durch die Figur König Pedro's des Grausamen von Castilien interessirt. Derselbe ist hier, wie viele andere Comödienkönige, als ein jähzorniger, willkürlicher Herrscher geschildert, welcher aber, vollendeten Thatsachen und der von ihm gründlich respectirten Doña María de Padilla gegenüber, das Haupt schliesslich beugen muss.

„LA OBLIGACION Á LAS MUJERES“ (abgedruckt in den „*Escogidas*“, Band II) ist die abstossende Geschichte der Strafe einer vermeintlich ehebrecherischen Herzogin von Sachsen, deren Unschuld jedoch durch einen spanischen Caballero glänzend bewiesen wird. Die Grundzüge der Handlung finden sich in Nov. 32 des Heptameron der Königin von Navarra. — Unter dem Titel „CUMPLIR DOS OBLIGACIONES“ ist das Stück im VII. Bande der „*Escogidas*“ mit einigen Varianten wiedergedruckt worden.



„A LO QUE OBLIGA EL SER REY.“ — In diesem Drama schildert der Dichter die Nachwirkungen einer Liebesneigung König Alfonso's des Weisen, welche letzterer besiegt hat. Da die spanischen Dramatiker diese königlichen Leidenschaften gewöhnlich nur bis zur Selbstüberwindung schildern, so hat Luis Velez hier etwas wirklich Originelles geleistet. Dies ist aber nicht das einzige Verdienst des Stücks, denn dasselbe nimmt schöne Anläufe zu dramatisch-psychologischer Entwicklung der Handlung durch die vortrefflich gezeichneten Charaktere.

„EL ESPEJO DEL MUNDO“ ist ein fesselndes Stück in schöner Sprache über das unerschöpfliche Thema der Unzuverlässigkeit königlicher Gunst. Der Held, ein portugiesischer Edelmann, wird durch die gewiss nicht absichtslose Einführung Don Alvaro de Luna's in die richtige poetische Beleuchtung gerückt.

„EL AMOR EN VIZCAÍNO, LOS CELOS EN FRANCÉS Y TORNEOS DE NAVARRA.“ — Estrella, die Schwester des Königs Don García von Navarra, wird durch Gesandtschaftsvermittlung des Prinzen Filipo von Frankreich, mit des Letztern Bruder, dem Dauphin Carlos verlobt, obgleich sich die Herzen Filipo's und Estrella's beim ersten Anblicke gefunden haben. Der Dauphin, auf dem Wege von Frankreich nach Navarra, kommt durch Biscaya, macht dort der neuerhobenen Herrin von Biscaya und Molina, Dominga de Haro, den Hof und erlangt unter dem Versprechen der Ehe ihre höchste Gunst. Als wetterwendischer Lüstling hat er jedoch kaum seinen Zweck erreicht, als er auf schnellem Pferde nach Pamplona weitersprengt, um sich mit Estrella zu vermählen. Dort schöpft er eifersüchtigen Verdacht auf seinen Bruder Filipo und lässt ein Turnier veranstalten, um ihn in demselben verrätherisch zu tödten. Estrella soll alsdann vergiftet werden. Durch diese Rechnung macht jedoch Dominga einen Strich, denn mit 2000 handfesten Biscayern kommt sie nach Pamplona, turniert geschlossenen Visirs mit dem Dauphin und ersticht ihn mit einem Jagdmesser. Den entstehenden Aufruhr beschwichtigt sie mit dem Hinweis auf ihre 2000 Begleiter und den Verrath des Dauphin. Sie erregt dadurch die Bewunderung ihres Vetters, des Königs García, in solchem Grade, dass er ihr seine Hand anbietet. Filipo vermählt sich mit Estrella

und verzeiht als französischer Thronfolger der heissblütigen Dominga, da er inzwischen von den auch gegen ihn gerichteten Anschlägen seines, in Frankreich allgemein als „Karl der Schlechte“ bekannten Bruders unterrichtet worden ist. — Dies ist ein interessantes Drama voll frischen, originellen Lebens, besonders sticht die Schilderung Biscayas durch lebhaftere Farben hervor. Dominga, die wilde Gebirgsjungfrau, ebenso schnell bereit, ihrem Liebhaber nächtlicherweile die Thür zu öffnen, als ihn nach seinem Wortbruche niederzustecken; der rauhe, alte Bermudo; der wetterwendische, heissblütige Franzose: sie alle sind echt dramatische Figuren.

„LA NIÑA DE GOMEZ ARIAS“ ist hauptsächlich als Vorbild von Calderon's gleichbetiteltm Drama interessant. Wie selbstverständlich, lässt Calderon unsern Luis Velez weit hinter sich, und wenn er auch einzelne Scenen geradezu entlehnt hat, so ist ihm doch im Ganzen kein Plagiat vorzuwerfen. Aus einem unbedeutenden, lose zusammengefügtm Stück ein Meisterwerk zu gestalten, ist einer selbständigen Schöpfung nahezu gleichzuachten.

„LA DEVOCION DE LA MISA.“ — Valerio, ein albanesischer Edelmann, erhält von seinem sterbenden Vater drei Lehren, deren hauptsächlichste die Vorschrift ist, jeden Tag die heilige Messe zu hören. Durch gewissenhafteste Befolgung derselben entrinnt er dreimal dem Tode und steigt zum Günstling und Nachfolger seines Königs empor.

„EL HÉRCULES DE OCAÑA“ behandelt die Thaten des bekannten Céspedes, des gleichen Recken, welcher Lope de Vega als Held seines Schauspiels „EL VALIENTE CÉSPEDES“ gedient hat. Beide Dramen sind indessen durchaus verschieden, und es ist nicht einmal mit Sicherheit zu bestimmen, welchem derselben die zeitliche Priorität zukommt. Das Stück unsers Luis Velez ist lebendig und interessant, erinnert jedoch hie und da durch reckenhafte Ungeheuerlichkeit an die spätern Guapo-Stücke. Die Scene, in welcher Céspedes mit dem Todten kämpft, ist höchst merkwürdig und deshalb auch von Diamante in dessen gleichnamigem Schauspieler sklavisch nachgeahmt worden. Unser Drama, sowie die vorher besprochenen „EL CAPITAN PRODIGIOSO“, „LA DEVOCION DE LA MISA“ und „EL REY DON SEBASTIAN“ finden sich in des Verfassers „Ocho comedias desconocidas“ (Leipzig, F. A. Brockhaus, 1887).

Ein anderer Recke wird uns in „DALLER CON LA ENTRETENIDA“ vorgeführt. — Diego García de Paredes ist von Mailand nach Neapel gekommen, um einen Zweikampf mit Don Carlos Esforcia (Sforza) auszufechten. Er geräth jedoch in die eigenthümliche Lage, dass der Gegner sein Schutzbefohlener wird, denn die schöne Porcia, welche sich auf Andrängen ihres Vaters mit einem Don Cesar vermählen soll, während sie Don Carlos liebt, bittet Paredes inständig, ihr zu dem Geliebten zu verhelfen. Trotzdem kommt der Zweikampf zwischen Paredes und Carlos zu Stande, wird aber von dem Marquis del Basto unterbrochen, und die Gegner werden die besten Freunde. Um nun die Vermählung Don Cesar's mit Porcia zu verhindern, findet Paredes kein besseres Mittel, als die Eisenstäbe vor dem Gemache Porcia's einzureissen und Carlos hierdurch Eintritt in dasselbe zu verschaffen. Nach dem Codex der Ehre müssen sich nun Carlos und Porcia die Hände reichen. Der Titel des Stücks rührt daher, dass Paredes, um den Vater und den Bräutigam Porcia's in einem kritischen Augenblicke möglichst lange hinzuhalten, die übermässig lang ausgespinnene Erzählung einer seiner Heldenthaten zum besten gibt. — Die Comödie ist lebendig genug, und der vorzüglich geschilderte Charakter des cholerischen Polterers Paredes ein Meisterstück für sich. Das Stück wird auch dem Belmonte zugeschrieben, gehört aber wohl unserm Luis Velez, da es auch unter einem andern Titel: „DIEGO GARCÍA DE PAREDES“, als sein Werk gedruckt ist.

„EL VERDUGO DE MÁLAGA“ ist ebenfalls die Geschichte eines herculischen Raufboldes, Domingo de Mesa. Dieser misst nicht allein seine Kräfte derart an den Mauren, dass er den Beinamen „Der Henker von Malaga“ erhält, sondern bezwingt auch die Geister eines verzauberten Thurmes, wofür ihm ein vergrabener Schatz im Werthe von 100000 Dukaten zum Lohne wird. Das Stück hat in seiner Schreibart auffallende Aehnlichkeit mit vielen Durchschnittsdramen Lope de Vega's.

„DON PEDRO MIAGO“ ist ein Schauspiel, welches als Hauptzweck die Charakterisirung eines achtzigjährigen catonischen Greises verfolgt; dazwischen sind indessen mehrere meist ungehörige Episoden eingeflochten, welche der Handlung ein höchst unkünstlerisch zerrissenes Aussehen geben. Das Stück ist unter dem Namen des Francisco de Rojas gedruckt, aber

die Schlussverse geben „Lauro“, d. i. unsern Luis Velez als Verfasser an.

„LA LUNA DE LA SIERRA.“ — Die schöne Pascuala, von den Bergbewohnern „der Mondstrahl des Gebirgs“ benannt, soll von ihrem Bruder zur Heirath mit dem ihr verhassten, rohen Alcalden ihres Dorfes gezwungen werden. Sie entflieht und ruft den Schutz der in der Nähe weilenden Isabella der Katholischen an, welche — durch Pascuala's Erzählung gerührt — deren Vermählung mit ihrem Geliebten Anton, einem Manne von echtem Schrot und Korn, durchsetzt. Pascuala's Schönheit hat indessen am Hofe der Königin zwei heisse Verehrer gefunden: den jungen Prinzen Don Juan und den Ordensmeister von Calatrava, Fernan Gomez de Lara. Der Prinz besucht, unter dem Vorwande einer Jagd, in Begleitung des Ordensmeisters die bescheidene Hütte des jungen Ehepaars, aber alle seine Bemühungen, sowie diejenigen seines Begleiters, scheitern an der Standhaftigkeit der jungen Frau. Eine goldene Kette, welche Fernan Gomez der Schwägerin Pascuala's für letztere gegeben hat, veranlasst den beleidigten Gatten, an das Hoflager der Königin zu reiten, um den Ordensmeister und den Prinzen der stattgehabten Nachstellungen zu beschuldigen. Die Königin geräth in den höchsten Zorn und macht beide Beklagte durch die Drohung erzittern, dass kein Kopf vor ihrer Gerechtigkeit sicher sei. Trotzdem versucht es der Ordensmeister nochmals, mit Hülfe der Schwägerin in Pascuala's Hütte einzudringen, als Anton wegen unerlaubter Führung einer geladenen Flinte verhaftet worden ist. Dieser aber ist auf Befehl der Königin unerwartet rasch freigekommen, sieht in der Dunkelheit die Gestalten vor seiner Thür und treibt sie mit der Flinte in die Flucht. Müde der unaufhörlichen Nachstellungen, erscheint er alsdann nochmals vor der Königin, um dieser die Ursache allen Kummers, die aus ihrer Hand empfangene Gattin zurückzuerstatten. Isabella aber beruhigt ihn mit der Versicherung, künftighin für seine Ruhe Sorge tragen zu wollen. — Der Dichter hebt am Schlusse als Vorzug des Stücks hervor, dass es nicht als Tragödie endige, aber gerade dies ist nicht allein kein Vorzug, sondern der einzige Fehler der Handlung. Nach den Drohungen der Königin gegen den Prinzen und den Ordensmeister am Anfange des dritten Acts ist der Schluss nur eine



matte Copie derselben, während eine Steigerung eintreten musste, die nur durch Verwirklichung der Drohungen Isabella's oder eine tragische Handlung seitens Anton's oder Pascuala's möglich gewesen wäre. Im übrigen ist das Drama eins der besten des Dichters; die Schicksale Pascuala's, deren ungewöhnliche Schönheit nur ein Danaergeschenk der Natur ist, welches ihr jede Ruhe benimmt, sind interessant und rührend.

„VIRTUDES VENCEN SEÑALES“ basirt auf der eigenthümlichen Voraussetzung, dass ein König von Albanien durch den ungemein lebhaften Eindruck, welchen ein Tapetenbild der schwarzen Königin von Saba in seinem Schlafzimmer auf seine Phantasie ausübt, einen schwarzen Sohn erzeugt. Glücklicherweise halten aber die geistigen Gaben dieses Monstrums seiner dunkeln Hautfarbe die Wage, er erringt sich als König die Sympathien Aller und befestigt dadurch seinen anfänglich wankenden Thron. Abgesehen von der originellen Grundidee, gehört das Stück zur Dutzendwaare unsers Dichters.

„EL NIÑO DIABLO.“ — Peregrino, der zügellose Sohn des Marquis Cäsar von Santelmo, versucht Fenix, die Tochter des Grafen von Altarocca, aus einem Kloster zu entführen. Der Dämon will ihn inmitten dieser Sünde durch einen Sturz tödten, aber der Himmel verweigert seine Erlaubniss hierzu, und Peregrino kommt mit dem Schrecken davon, den ihm während der misglückten Ausführung seines Plans eine von Donner und Erdbeben begleitete Vision seiner selbst als Leiche in einem Trauerzuge eingeflösst hat. Die Ermahnungen seines Vaters, ein besseres Leben zu beginnen, fallen nun auf fruchtbaren Boden, aber so leicht lässt sich der Dämon seine Beute nicht entreissen. Er fährt in den Körper der schönen Fenix, welche in der schauerlichen Nacht durch die heftige Aufregung dem Tode zum Opfer gefallen ist, und verleitet Peregrino, mit ihm in das Gebirge zu fliehen. Hier führen sie als Häuptlinge einer Räuberbande ein verbrecherisches Leben. Ihre Unthaten, und gleichzeitig ihre Anhänger wachsen in so bedrohlicher Weise, dass der König Carlos von Neapel den Marquis Cäsar mit 3000 Soldaten zur Bekämpfung des Räuberhauptmanns absendet, der den Beinamen „El niño diablo“ („Der dämonische Brausekopf“) und den Titel eines Königs der Campagna von Neapel angenommen hat. Dass

der Rebell Peregrino ist, weiss weder sein Vater noch der König. Letzterer hat noch einen weitem Grund zur Absendung der Expedition: er will den Marquis, dem er den Oberbefehl übertragen hat, aus Neapel entfernen, um dessen schöner Tochter Venus ungestört nachstellen zu können. Da er indessen die Oeffentlichkeit seiner Werbungen in der Hauptstadt scheut, lässt er die Geliebte nach Abreise ihres Vaters durch eine unwürdige List in einen einsamen Hinterhalt auf dem Lande locken, aber das zufällige Dazukommen Peregrino's, der Venus mit sich fortschleppt und sich zur Rettung der Ehre Beider mit ihr in einen Fluss stürzt, verhindert das Weitere. Peregrino rettet sich durch Schwimmen, während Venus nach einiger Zeit noch lebend ans Land geschwemmt wird, wo sie den Lohn ihrer Tugend erntet, indem sie der reumüthige König zu seiner Gemahlin erhebt. Peregrino, der unterdessen eine zweite Himmelsmahnung erhalten hat, indem er auf Aufforderung eines todten Eremiten mit demselben ins Grab gestiegen und dort von Dingen der Ewigkeit unterrichtet worden ist, wird nach anfänglichen Besserungsgedanken durch die verzweiflungsvolle Erwägung, Gott könne ihm unmöglich seine vielen Schandthaten vergeben, zur Sünde zurückgebracht. Er vergisst sich so weit, mit seinem Vater, welcher an der Spitze der königlichen Truppen herangerückt ist, persönlich zu kämpfen, aber die Hand Gottes entreisst ihm Schwert und Dolch und wirft ihn zu den Füßen des väterlichen Gegners. Er wird gefesselt nach Neapel gebracht. Der König indessen, welcher sich, wie gesagt, mit seiner Schwester Venus verlobt hat, begnadigt ihn und ernennt ihn zum Feldherrn gegen die Ungläubigen, um seinem rauflustigen, wilden Naturell den richtigen Ausweg zu verschaffen. Das Stück schliesst mit dem Versprechen eines zweiten Theils in folgender Weise:

*Desta suerte la primera  
parte del „Niño Diablo“*

*tiene fin, y la segunda*

*os promete escribir Lauro,*

*si le recibis por obra,*

*la voluntad de agradaros.*

{ Das Wort „*escribir*“ ist im Manuscript  
nahezu unleserlich, kann aber nicht  
wohl anders heissen. }

Hiernach muss die Autorschaft unserm Luis Velez („Lauro“) zugeschrieben werden, obgleich der Medel'sche Katalog Lope

de Vega als Verfasser angibt, und — wahrscheinlich dieser Angabe folgend — das ursprünglich anonyme Manuscript der Nationalbibliothek zu Madrid, welches unserer Besprechung zu Grunde liegt, von einer weit spätern Hand (ohne Zweifel derjenigen eines Bibliothekars) mit der gleichen Aufschrift versehen worden ist. Im übrigen sprechen Stil und Mache des Stücks ebenfalls für unsern Luis Velez.

„LAS TRES EDADES DEL MUNDO“ ist eine Art Auto in drei Acten, eine höchst langweilige Composition.

Aus der biblischen Geschichte sind folgende Dramen zu erwähnen:

„LA HERMOSURA DE RAQUEL“, zwei Theile. Der erste Theil behandelt Jakob's Jugendgeschichte und Werbung um Rahel in durchaus anziehender Weise. Die Liebesscenen zwischen den Genannten gehören zu dem Reizendsten, was in Pastoralmanier geschrieben worden ist. Der zweite Theil beschäftigt sich hauptsächlich mit Joseph und seinen Brüdern, reicht aber in keiner Weise an den ersten heran.

Ein gänzlich verunglücktes Product ist „LOS TRES PORTENTOS DE DIOS“. Diese drei Wunder Gottes sind Magdalena, Dimas und Paulus, welche rechtzeitig zur Erkenntniss der wahren Offenbarung gelangen, obgleich ihr früherer Lebenslauf dies am wenigsten voraussetzen liess. Paulus ist als Liebhaber Magdaleniens dargestellt, zankt sich aber nach ihrer Bekehrung in folgender Weise mit ihr:

**Saulus.**      Hinweg, Feuersbrunst der Männer!

**Magdalena.** Bleibe, Abscheu der Hölle!

**Saulus.**      Hinweg, windiges Aergerniss! (*escándalo del viento*)

**Magdalena.** Bleibe, aufgeblasener Prahler deiner eigenen Thaten!  
(*desvanecido viento de tí propio*)

**Saulus.**      Hinweg, zweite Sphinx des Oedipus!

**Magdalena.** Bleibe, thörichter Pirat des Schiffs der streitbaren Kirche!  
(*pirata loco del militante navío*)

Noch naiver, oder besser gesagt, unwürdiger ist die Parodie der Berufung Lope de Vega's auf seine 1500 Comödien am Schlusse der „MOZA DE CÁNTARO“, in einem andächtigen Gebete Magdalenens' zum Crucifixe:

*Sois (d. i. la cruz) el mayor tribunal,  
donde con mil y quinientas  
apela de sus afrentas,  
el pecado original etc.*

Was soll man zu einem ernstgemeinten religiösen Drama sagen, in welchem solche Stellen vorkommen?

„Comedias de Santos“ im engern Sinne sind folgende:

„EL LEGO DE ALCALÁ“ (San Julian), die Geschichte eines einfältigen Heiligen, welcher etwa sechshundert Mirakel verrichtet haben soll. Die Comödie ist vom gewöhnlichen Schlage und ein herzlich schlechtes Machwerk. Am Schlusse erscheinen merkwürdigerweise die allegorischen Figuren des Flusses Henares und der Stadt Alcalá, welche sich gegenseitig zu dem Heiligen beglückwünschen.

Einen wohlthuenden Gegensatz zu der einfältigen Werkheiligkeit Julian's bildet die Geschichte der Lehrthätigkeit und des Martyriums der heiligen Katharina, wie sie uns in „LA ROSA ALEJANDRINA“ vorgeführt wird. Hier ist wenigstens geistiges Leben und Denken, wenn auch die „übersinnlich sinnliche“ Art der Verlobung der Heiligen mit Christus unwillkürlich Bedenken erregen muss. Die Handlung ist einheitlicher als in den meisten Heiligencomödien der Epoche, und es finden sich viele wirklich schöne Stellen. Es ist anzunehmen, dass dies eins der Stücke ist, welche Calderon dazu geführt haben, dem philosophischen Nachdenken über das Christenthum auf Kosten der blossen Werkheiligkeit einen hervorragenden Platz einzuräumen.

Auch eine Burleske „EL REY DON ALFONSO, EL DE LA MANO HORADADA“ besitzen wir von unserm Dichter. Es ist dies eine köstliche, ausgelassene Posse, eine der besten ihrer Art. Sie behandelt die bekannte Episode, wie König Alfons VI., der vor seiner Thronbesteigung am Hofe des Maurenkönigs von Toledo weilte, nach dem Tode seines Bruders Don Sancho zur Regierung berufen wird. Sein Versprechen, Toledo nicht ohne eine dreimalige Erlaubniss des Maurenkönigs zu verlassen, hält er auf die originelle Weise, dass er diesem beim Dambretspiel auf der Guitarre so lange vorklimpert und vorsingt, bis der gequälte Maure, in Verzweiflung über die schauerhafte Musik, ihn dreimal „zum Teufel“ gehen heisst.

Hiermit schliessen wir die Betrachtung der Schöpfungen unsers Dichters. Ungleich demjenigen Lope de Vega's, war das Talent des Luis Velez ein schmiegsames, sich den herrschenden Richtungen anbequemendes, Eigenschaften, welche die meisten Talente zweiten Ranges mit ihm theilen. Im



Anfange schloss er sich eng an Lope an: seine Stücke zeigen die Versmaasse, die Bilder, die pastoralen Ergüsse und den allgemeinen Ton der Lope'schen. Dies mag seine erste Periode genannt werden. Als jedoch Calderon, und mit ihm die neuere dramatische Richtung die Oberhand gewann, änderte sich auch unsers Dichters Stil; wir finden in den meisten Fällen den Gracioso ex officio, welcher in der ersten Periode oft durch possierliche Nebenfiguren ersetzt wird oder ganz fehlt, wir finden cultistische und schwülstige Stellen, überhaupt das Anempfinden an den neuern Stil. Alles dies bezieht sich indessen nur auf das äussere Kleid, nicht auf den stofflichen Inhalt seiner Dramen. Niemals hat er, wie die meisten spätern Dichter, das literarische Raubritterthum gepflegt, und wenn er ähnliche Stoffe wie Lope bearbeitete („LA DESDICHADA ESTEFANIA“, „EL HÉRCULES DE OCAÑA“, „EL REY DON SEBASTIAN“), so geschah dies stets in durchaus selbständiger Weise. Deshalb ist auch er, gleich Lope, eine Quelle geworden, aus welcher die spätern Dramatiker reichlich und ohne Bedenken schöpften.

---

### Der Doctor Antonio Mira de Amescua.

Dieser Dramatiker, gewöhnlich Mira de Mescua genannt, erblickte etwa 1578 in Guadix das Licht der Welt. Er widmete sich der geistlichen Laufbahn, graduirte als Doctor der Theologie, war einige Zeit Kaplan in Granada, dann Kanonikus und Archidiakon in der Kathedrale seiner Vaterstadt. Als der grossherzige Mäcen vieler spanischer Dichter, der Graf von Lemos, Don Pedro Fernandez de Castro, im Jahre 1610 zum Vicekönig von Neapel ernannt wurde, gab er seinem Staatssecretär, dem berühmten Lupercio Leonardo de Argensola, den Auftrag, passende Unterbeamte auszuwählen. Lupercio's Wahl fiel unter andern auch auf unsern Doctor, dieser folgte dem ehrenvollen Rufe und lebte an dem glänzenden Hofe des Vicekönigs bis zum Ablaufe von dessen Regierungszeit. Einige Jahre darauf wurde er zum Kaplan des Cardinal-Infanten Don Fernando de Austria ernannt und scheint diesen Posten wenigstens bis 1625, vielleicht noch länger bekleidet zu haben. Sein Tod erfolgte nach der wahr-

scheinlichsten Nachricht 1635 in Madrid, nach einer andern Angabe etwa 1640 in seiner Vaterstadt Guadix; eine dritte Andeutung — in den „*Avisos históricos de Don J. Pellicer y Tovar*“, Handschrift der Nationalbibliothek zu Madrid, unter dem Datum vom 4. Juni 1641: „á la tarde representaron los autos, uno del Doctor Mira de Amescua, Prior de Guadix“ etc. — könnte sogar die Vermuthung erwecken, der Dichter habe als Prior von Guadix noch 1641 gelebt. Dies sind die dürftigen Daten, welche wir über den Lebenslauf des berühmten Doctors besitzen.

Was seine Werke anbelangt, so setzen sich diese, der Hauptsache nach, aus Dramen zusammen. Ueber deren Anzahl liegt uns zwar keine Andeutung vor, doch lässt sich angesichts der stattlichen Reihe auf uns gekommener Stücke auf eine bedeutende Fruchtbarkeit des Dichters schliessen. Gehen wir zur Musterung der bemerkenswerthern über.

„LAS DESGRACIAS DEL REY DON ALFONSO EL CASTO“ ist ein lose gefügtes Schauspiel nach dem Muster der mittelmässigen von Lope de Vega. Es behandelt das Liebesvergehen des Grafen von Saldaña und der Infantin Jimena, die Usurpation und den Tod Mauregato's, die Heldenthaten des Bernardo del Carpio gegen den in Spanien eingebrochenen Franzosen Don Bueso (welchen Bernardo unter dem Arm zu Alfonso schleppt) und schliesst mit dem bekannten Mirakel der engelhaften Goldschmiede. Der Inhalt ist buntscheckig genug, aber einzelne packend-poetische Scenen in der Art, wie wir sie bei Don Guillem de Castro bewundern, fehlen nicht. So hat Ancelino, ein Grosser, welcher Mauregato zur Usurpation des Reichs verleiten will, diesem heimlich Krone und Waffen hingelegt, mit welchen sich alsdann Mauregato im Selbstgespräch schmückt und dabei seine Gestalt wohlgefällig in einer Quelle spiegelt. Ebenso interessant ist die Scene, wie Ancelino, der allein um den plötzlichen Tod Mauregato's weiss, dieses Ereigniss so lange als möglich verheimlicht, um die Süssigkeit des Regierens einige Zeit zu kosten; wie er im Namen des Königs Befehle ertheilt und Gnaden erweist, obgleich er weiss, dass seine Herrlichkeit sogleich nach Bekanntwerden des Vorgefallenen in Rauch aufgehen muss.

„LO QUE PUEDE EL OIR MISA.“ Dieses Stück soll wegen seiner Aehnlichkeit mit Luis Velez de Guevara's „LA DEVOCION DE LA MISA“ ausführlicher besprochen werden, um dem

Leser eine Gegenüberstellung des eigenartigen Talents dieser beiden Dichter zweiten Ranges aus gleicher Periode zu ermöglichen. Ausserdem mag dasselbe als Muster eines bessern Durchschnittsstücks unsers Dichters betrachtet werden. — Ein aus Leon verbannter Edelmann, Don Sancho Osorio, hat bei dem Grafen Fernan Gonzalez von Castilien Dienste genommen. Der tapfere und schöne Ritter hat vor den Augen der Infantin Violante, Tochter seines neuen Herrn, Gnade gefunden, was ihm den Hass Fortun's, Günstling des Infanten Garci Fernandez, zuzieht. Ein Wortwechsel zwischen Beiden führt zu einer Herausforderung Sancho's durch Fortun. Letzterer aber bereut seine Hitze bald und wählt aus Furcht vor der Klinge Sancho's, auf Rath seines Freundes Mendo, als Stunde des Zweikampfs diejenige der Messe, welche Sancho grundsätzlich nie versäumt. In diesem Falle schwankt Sancho allerdings kurze Zeit zwischen Ehre und Religion, entscheidet sich aber zu Gunsten letzterer und tritt in eine Kapelle ein, während Fortun an dem für den Zweikampf gewählten Orte zum Scheine seiner harret. Die heilige Messe lässt jedoch ihren Verehrer nicht im Stich und schickt einen Engel in Sancho's Gestalt, welcher mit Fortun kämpft, ihn verwundet und besiegt. Mit Erstaunen hat Fortun während des Streits bemerkt, dass der Gegner alle seine geheimsten Gedanken durchschaut, was in folgender, interessanter Scene dargestellt ist:

**Fortun** (bei Seite). Ha, wie nachlässig ist Mendo! (Fortun hat Mendo furchtsamerweise zum Unterbrechen des Duells an die Wahlstatt bestellt.)

**Engel.** Unnöthig ist es, mich hinzuhalten, denn Mendo wird nicht kommen.

**Fortun** (bei Seite). So wahr Gott lebt, er hat meine innerste Seele durchschaut! Ich bin unvernünftig, mich aus meiner Angst zur Tapferkeit emporzuraffen. Mit welchem wildem und unerschrockenem Aussehen ist er zur Stelle erschienen! (Laut.) Sancho, ich bin ein Mann von Ehre, und besitze ich auch Reichthum, würde ich doch nie des Adels ermangeln, welcher ein Erbtheil meiner Vorfahren ist....

**Engel.** Zieh das Schwert!

**Fortun.** Ich möchte durch irgendeine Genugthuung unsern Streit schlichten, um dem Grafen einen Verdruss zu ersparen.

**Engel.** Damit würde ich dir nur Gelegenheit geben, zu sagen, ich hätte nicht kämpfen wollen; zieh das Schwert, denn mit der Feder dieses Eisens und mit deinem Blute will ich schriftlich bezeugen, dass ich deiner Herausforderung Folge geleistet habe!

**Fortun** (bei Seite). Jetzt muss ich mich wohl vertheidigen.... Ha, Mendo, betrügerischer Freund, vergebens verlasse ich mich auf dich! Mein widriges Geschick, zeige jetzt Tapferkeit, erheuchle Muth, denn möglich ist es, dass Mendo, bis er uns die Schwerter ziehen sieht, sich mit heimlichem Vergnügen zwischen Blumen und Zweigen versteckt hält!

**Engel.** Mendo hält sich nicht versteckt, noch wird er dir zur Hülfe kommen; du bist allein, zeige Muth!

**Fortun** (bei Seite). Er durchschaut meine Gedanken, jetzt muss ich wohl sehen, dass mein Schwert das Tageslicht erblicke, um mich zu vertheidigen u. s. w.

Dem Leser wird die Begriffsverwirrung nicht entgangen sein, welche darin liegt, dass ein Engel die Erfindung des Teufels, das Duell, derart begünstigt und durch sein eigenes Beispiel heiligt. — Als nachher Sancho von Allen zur Rede gestellt und wegen der Verwundung Fortun's sogar für einige Zeit verhaftet wird, hält er alles dies für Hohn und glaubt, seinem Religionsgefühl auf Kosten seiner Ritterlehre genügt zu haben.

Zweiter Act. Blanca, die Schwester Fortun's und Geliebte des wandelbaren und zügellosen Infanten Garci Fernandez, benutzt die Gunst des letztern, um den Schimpf, welchen ihr Bruder durch Sancho erlitten, blutig zu rächen. Sie überredet den Infanten, Sancho tödten zu lassen. Garci gibt ihren Bitten nach, will aber die Sache ohne Aufsehen behandelt wissen und befiehlt deshalb dem Commandanten einer Festung, er solle unter strengster Geheimhaltung denjenigen tödten lassen, welcher sich zuerst erkundige, ob ein gewisser Befehl ausgeführt sei. Sodann beauftragt er Sancho mit der verhängnissvollen Erkundigung. Dieser aber hört unterwegs ein Glöckchen zur Messe läuten und verschiebt das Ausrichten seiner Botschaft bis zur Erledigung seiner religiösen Pflicht. Unterdessen erscheint Fortun, welcher die Augen an dem Tode seines Feindes weiden will, und richtet an den Festungscommandanten die verderbenbringende Frage, ob er den Befehl des Infanten bereits ausgeführt habe. Seine Rachgier führt ihn zum Tode, den er Sancho zugedacht hatte. Der Rest des Actes wird dadurch ausgefüllt, dass der Graf von Castilien, um seinen Sohn von der Liebe zu Blanca abzubringen, Sancho beauftragt, demselben das Bildniss der Infantin Elvira von Leon zu zeigen. Dieses macht auf den Infanten keinen Eindruck, gibt aber durch ein Misverständniss Gelegenheit zu Eifersucht seitens Violante's auf Sancho. Was übrigens dem Bildnisse



Elvira's nicht gelingt, bringt eine durchziehende Pilgerin, Argentina, Tochter eines französischen Grafen zuwege, in welche sich der Infant beim ersten Anblicke sterblich verliebt.

Dritter Act. Der Graf von Castilien ist über die Tödtung Fortun's so erbittert, dass er seinen Sohn vom Hofe verbannt. Sancho, welcher erfahren hat, dass ihm das Schicksal Fortun's zugedacht war, folgt dem Infanten und bietet ihm sein eigenes Schwert zur Ausführung des misglückten Plans an. Garci aber, der Blanca nicht mehr liebt, schliesst ihn in die Arme und behält ihn bei sich, um mit ihm auf die Rückkehr Argentina's aus Santiago zu warten. Der unbesonnene Jüngling geht in seiner Liebesraserei so weit, die widerstrebende Schöne von ihrem Vater zur Gemahlin zu erbitten, trotzdem ihn Sancho vor dieser Uebereilung warnt. Die Strafe bleibt nicht aus, denn Argentina lässt sich während der Nacht von ihrem französischen Liebhaber Ricardo entführen. Ausser sich vor Wuth, setzt der Infant in Begleitung Sancho's (welcher dieserhalb ein Stelldichein mit Violante versäumen muss) den Flüchtigen nach, erreicht und tödtet sie. Bei der Rückkehr in das castilianische Lager sehen die Ehrenrächer maurische Lanzen blitzen, aber sogar bei dieser Gelegenheit setzt Sancho seinen kriegerischen Ruf der Religionspflicht nach, welche ihn durch Läuten einer Glocke zum Besuch der Messe mahnt. Messe und Schlacht endigen gleichzeitig, letztere mit einem glänzenden Siege der Castilianer. Sancho ist auf grosse Beschämung gefasst, als ihm alle, voran der Graf, entgegen-eilen und ihn als Hauptsieger begrüßen. Die heilige Messe hatte abermals einen Engel gesandt, welcher in Gestalt Sancho's unglaubliche Heldenthaten verrichtet und die Mauren zu Paaren getrieben hat. Als Lohn seiner vermeintlichen Tapferkeit erhält nun Sancho die Hand der Infantin.

Mit dem Drama des Luis Velez verglichen, ist das besprochene Stück verwickelter in der Handlung, loser gefügt und mit unnützem Beiwerk belastet; so ist z. B. die Einflechtung der Episode mit Argentina durchaus ungerechtfertigt und störend. Die Charaktere sind bei Luis Velez meistens kräftiger herausgebracht, die Sprache ist harmonischer und maassvoller. Mira de Amescua zeigt eine Art Unge-schlachtheit im Vergleich zu Luis Velez, welche letztern als den fortgeschrittenern Dichter erscheinen lässt, obgleich,

aller Wahrscheinlichkeit nach, dessen Stück chronologisch früher als dasjenige unsers Doctors zu setzen ist.

„LAS LISES DE FRANCIA“ ist eine rohe Dramatisirung der Vermählung und Bekehrung des ungeschlachten Königs Chlodwig von Frankreich, eines Recken, der z. B. einen kirchenschänderischen Soldaten mit einem Fusstritte in die Hölle befördert. Höchst merkwürdig ist indessen eine Scene, in welcher die von ihrem sie verschmähenden Geliebten in einem dichten Gestrüpp festgebundene Clodomira ihr Leid den Winden klagt und ihre Worte von nicht weniger als drei Personen, welche einzeln vorbeigehen, ohne sie zu sehen, als Orakelsprüche für ihre augenblicklichen Gedanken und Pläne aufgefasst werden.

„LOS CARBONEROS DE FRANCIA Y REINA SEVILLA“ ist ein unsinniges Stück, dessen Stoff der Dichter ohne Zweifel einem Volksbuche entnommen hat. Karl der Grosse vermählt sich in schon hohem Alter mit Sevilla, Tochter des Kaisers von Griechenland, verstösst sie aber auf eine Verleumdung hin. Sevilla lebt fünfzehn Jahre bei Köhlern, bis ihre Unschuld an den Tag kommt und sie gerade rechtzeitig erscheint, um die Vermählung ihres inzwischen zu einem höchst bedenklichen Alter herangereiften Gemahls mit dessen junger Nichte Blancaflor zu verhindern. Jede Zeit- und Altersrechnung ist hier auf den Kopf gestellt.

„EL CONDE ALARCOS“ scheint, wie bei Besprechung des gleichnamigen Dramas Don Guillem de Castro's bereits bemerkt, von beiden Dichtern aus gleicher Quelle geschöpft zu sein. Die Handlung ist bei Mira de Amescua einfacher, aber das Stück ist frostiger Unsinn, kalte Lavaschlacken, während man bei Don Guillem mit bewunderndem Schauer auf einen thätigen Vulkan blickt, der die feurigen Ergüsse seines Innern in blendender Glut vor unsern Augen vorbeiwälzt.

„EL EJEMPLO MAYOR DE LA DESDICHA Y CAPITAN BELISARIO.“ — Belisar steigt durch beständige Siege in der Gunst des Kaisers Justinian so hoch, dass dieser Herrscher Lorbeer und Scepter mit ihm theilt. Alle seine Neider und Feinde hat der allmächtige Günstling durch Wohlthaten und Hoherzigkeit entwaffnet, nur die Kaiserin Theodora, welche ihre frühere Liebe zu ihm mit dem tödlichsten Hasse vertauscht hat, strebt ihm nach dem Leben. Als ihre Ränke entdeckt

werden, ihr Gemahl sie zur Verbannung verurtheilt, dann aber auf Fürbitte Belisar's begnadigt, kann auch sie dem Einflusse der Heldenseele des Günstlings nicht mehr widerstehen. Aber ihre wiedererwachte Liebe wird, da sie nicht auf Tugend beruht, zum Keim neuen, erfolgreichern Hasses. Belisar muss ihre unverblühten Liebesanträge theils aus Loyalität, theils aus Liebe zu der schönen Antonia Patricia zurückweisen. Das doppelt gekränkte Weib bekommt einen Liebesbrief ohne Aufschrift von Belisar an Antonia in die Hände und bedient sich desselben, um den Kaiser glauben zu machen, Belisar stelle ihr (Theodora) nach. Diese vermeintliche Enthüllung muss natürlich alles Vorausgegangene in ein falsches Licht stellen. Der Kaiser geht in die Falle, lässt Belisar blenden und als Bettler austossien. Bald darauf klärt Antonia den wahren Sachverhalt auf, aber Belisar ist unterdessen im Elend gestorben. — Die Wandlungen Theodora's von Liebe zu Hass und umgekehrt wären psychologisch sehr interessant, wenn nicht alles kaum vermittelt beieinander läge. Ebenso mangelhaft vorbereitet ist der Uebergang von höchster Gunst zu grausamster Bestrafung des siegreichen Helden seitens des Kaisers, und so finden wir hier, wie so oft im spanischen Drama, die Ausführung weit hinter der Conception zurückstehen. Das Stück ist oft dem Lope de Vega zugeschrieben worden, aber das in der Osuna-Bibliothek vorhandene Autograph unsers Dichters, mit einer Censur Lope's versehen, beseitigt jeden Zweifel über die Autorschaft.

„EL ESCLAVO DEL DEMONIO“ muss ausführlicher behandelt werden, da dieses interessante Drama nicht allein das directe Vorbild von Moreto, Matos und Cáncer's „CAER PARA LEVANTAR“ ist, sondern auch Calderon bei dessen „MÁGICO PRODIGIOSO“ vorgeschwebt hat. — Der alte Marcelo hat zwei Töchter, Lisarda und Leonor. Letztere will den Schleier nehmen, erstere soll sich auf Wunsch ihres Vaters mit einem Don Sancho de Portugal vermählen. Sie liebt indessen Don Diego de Meneses, einen Feind ihres Hauses, der ihren Bruder im Duell getödtet hat. Sie hat den Muth, ihrem Vater diese Neigung zu gestehen; er verflucht sie deshalb, während er Leonor mit seinem Segen den Wunsch mitgibt, sie möge Königin von Portugal werden. Lisarda kommt infolge dessen zu dem Entschlusse, sich von Don Diego entführen zu lassen und theilt ihm dies mittels eines Briefchens mit. Inzwischen

hat Marcelo einen jungen Heiligen, Don Gil, gebeten, er möge Don Diego überreden, Lisarda nicht mehr nachzustellen. Nachdem Don Gil diesen Auftrag vor Marcelo's Hause wiederholt in beredtester Weise ausgeführt hat, fühlt Don Diego wirklich Gewissensbisse, die Verbindung mit der Geliebten in der geplanten rücksichtslosen Weise durchzusetzen, nimmt sich vielmehr vor, offen um ihre Hand anzuhalten, und geht ab. Nun versucht aber der Dämon den zurückbleibenden Don Gil mit solchem Erfolge, dass dieser die von Don Diego bereits angelegte Strickleiter besteigt, in Lisarda's Zimmer eindringt, ihre Liebe geniesst und sie dann in männlicher Kleidung entführt. Um sein Benehmen zu entschuldigen, hat er ihr bei der Erkennung eingeredet, Don Diego habe ihr absichtlich diesen Schimpf anthun lassen. Als der alte Marcelo die Flucht seiner Tochter erfährt, glaubt er, der Entführer sei Don Diego und wird in seiner Meinung bestärkt, als dieser — dem gefassten Vorsatze gemäss — eintritt, um sich Lisarda zur Gemahlin zu erbitten. Leonor räth dem anfänglich in die grösste Aufregung gerathenden Greise, er möge seine Einwilligung ertheilen und den neuen Gatten die Sorge um ihr ferneres Glück selbst überlassen. Marcelo fügt sich. Als aber am Schlusse des Acts Don Diego seine Braut abholen will, vernimmt er, Marcelo sei mit seiner ganzen Familie auf das Land gezogen. — Vorher ist der Bräutigam Lisarda's, Don Sancho, angekommen, hat beim ersten Anblicke eine heftige Neigung zu Leonor gefasst und sich deshalb seinem zukünftigen Schwiegervater vorläufig nicht zu erkennen gegeben.

Zweiter Act. Don Gil und Lisarda, an menschlicher und göttlicher Gnade verzweifelnd, führen im Gebirge ein Räuberleben. Marcelo und Leonor fallen ihnen in die Hände, Lisarda will sie tödten, aber Gil, auf welchen die Schönheit Leonor's tiefen Eindruck gemacht hat, verhindert diese Schandthat. Lisarda erbittet sich als Lohn ihrer Schonung unbekannterweise (sie und Don Gil tragen Masken) den Segen ihres Vaters, welchen sie auch erhält. Marcelo und Leonor ziehen alsdann unter Zurücklassung eines Juwelenkästchens ihres Weges weiter. Während Lisarda den Raub versteckt, ruft Don Gil, welcher darunter ein Bildniss Leonor's gefunden hat, von erneuter Bewunderung durchdrungen, aus,



er gäbe seine Seele darum, das Urbild geniessen zu können. Der Dämon nimmt den Gotteslästerer beim Wort, erscheint ihm unter dem Namen Angelio und lässt sich unter erwähnter Bedingung seine Seele verschreiben. Er wird hierauf als Sklave des Dämons auf besondere Weise gekleidet, und auf die Frage Lisarda's nach dem Grunde dieser Veränderung, gibt er vor, er wolle Magie studiren. Von diesem Studium, welches Calderon im „MÁGICO PRODIGIOSO“ so wirksam verwerthet hat, hören wir in diesem Stücke indessen später nichts weiter als eine kurze Aeusserung Don Gil's, dass er wirklich Magie lerne:

*Aprendo nigromancia  
que en esta cueva me enseña (el demonio).*

Unterdessen sind Don Diego und Don Sancho, als Landleute verkleidet, auf das Gut Marcelo's gekommen. Ersterer will sich an Marcelo rächen, da er glaubt, dieser habe Lisarda getödtet; letzterer sammelt auf Wunsch Marcelo's die Landleute zur Verfolgung der Räuberbande im Gebirge. Seine Bemühungen um die Gunst Marcelo's und Leonor's haben jedoch wenig Erfolg, denn der Prinz von Portugal, welcher auf dem Wege zu Gil „dem Heiligen“ ist, um dessen Gebete für die Genesung seines schwerkranken Vaters zu erbitten, sieht Leonor und verliebt sich in deren ausserordentliche Schönheit. — Don Diego ist inzwischen im Gebirge in die Hände Don Gil's gefallen. Lisarda will den vermeintlich Untreuen erschiessen, aber der Flintenstein gibt kein Feuer. Sie lässt Don Diego ziehen, die Reue über ihre bisherigen Verbrechen packt sie mit plötzlicher Gewalt, und sie beschliesst, sich zu bessern. Als erstes Zeichen dieser Wandlung schenkt sie das versteckte Juwelenkästchen einem armen Bauernmädchen. Als dann noch ein bedrängter Landmann erscheint und sie nichts mehr zu verschenken hat, schenkt sie sich selbst, indem sie ihn ermächtigt, sie (immer noch in männlicher Tracht) als Sklaven zu verkaufen.

Dritter Act. Don Diego ist — da man vermuthet, er habe Lisarda getödtet — gefangen zu Marcelo gebracht und von diesem in einen Thurm gesperrt worden. In das gleiche Behältniss kommt Lisarda, welche von dem Landmann als Sklave an Marcelo verkauft worden ist; die männliche Tracht, der Sonnenbrand im Gebirge und das ihrem Gesicht aufge-

brannte Motto „Esclavo de Dios“ haben sie selbst für ihren Vater unkenntlich gemacht. Trotzdem erfolgt die Erkennung mit Don Diego; beide glauben, den Schemen des andern zu erblicken, trennen sich aber schliesslich mit der Beruhigung, sich im Jenseits wiederzusehen. — Der Prinz von Portugal fällt im Gebirge ebenfalls in die Hände Don Gil's und hört zu seinem Entsetzen, dass dieser die gleiche Person mit dem frühern Heiligen sei. Don Gil lässt ihn ziehen, der Prinz reist weiter, kehrt aber bald zurück und überreicht Marcelo ein Schreiben von sich selbst, worin er ihm anempfiehlt, Leonor dem Ueberbringer zur Gemahlin zu geben. Er stellt sich in dem Briefe als den Bräutigam „Don Sancho von Portugal“ vor, da er fürchtet, Marcelo könne ihm in seiner wahren Rolle die Hand Leonor's wegen Unebenbürtigkeit verweigern. Der richtige Don Sancho de Portugal, welchem Leonor bisher nur halbes Gehör geschenkt hat und welcher den Prinzen kennt, muss dem mächtigen Nebenbuhler nachstehen, um so mehr, als gerade die Nachricht eintrifft, der Prinz sei durch den Tod seines Vaters König geworden. So hat sich die Segnung Marcelo's erfüllt. — Inzwischen hat Don Gil vom Dämon die Einlösung seines Versprechens betreffs Leonor's verlangt. Wie üblich, führt ihm der Antichrist einen Schemen der Geliebten in die Arme, welcher sich nach gehabtem Genuss als Todten-gerippe enthüllt. Don Gil wirft deshalb dem Verführer vor, er habe seinen Vertrag nicht eingehalten, und wird durch eine Stimme von Oben bestärkt, seine Erlösung zu versuchen. Nach einem inbrünstigen Gebete an seinen Schutzengel, ringt dieser mit dem Dämon und entreisst ihm Gil's Schuldverschreibung. Letzterer thut nun Busse und erscheint mit einem Strick um den Hals im Hause Marcelo's, um Don Diego's Unschuld zu erklären, während sich eine Perspective mit dem Blick auf die kniende, als Büsserin verschiedene Lisarda eröffnet. Mit diesem Hinweis auf die Sühne aller begangenen Verbrechen schliesst das Stück.

Schon aus diesem Auszuge wird man ersehen haben, dass die Handlung eine äusserst reiche, sehr interessante, die Ausarbeitung und Führung derselben aber eine mangelhafte, oft unorganische und ungeschlachte ist. Die Schlussverse:

*dando fin  
á esta historia verdadera*

deuten auf die Benutzung eines vorhandenen Stoffs, was indessen die Bedeutung des gigantischen Werks kaum beeinträchtigt. Die gewaltigen Leidenschaften, welche hier miteinander ringen, sind der Ausfluss einer echten Dichterphantasie, und die poetische, oft philosophische Sprache kleidet den Stoff würdig ein.

Einen ähnlichen Gegenstand behandelt der Dichter in „EL AMPARO DE LOS HOMBRES“. — Federico, ein neapolitanischer Caballero, welcher in der Schlacht von Pavia (1525) mit Auszeichnung gedient, aber statt materieller Belohnung nur Empfehlungsbriefe an den spanischen Hof erhalten hat, kommt in erbarmenswerthem Zustande in Genua an. In dieser Stadt nimmt er Dienste bei Carlos, einem reichen, aber verschwenderischen jungen Edelmann. Die untergeordnete Stellung und seine Armuth werden ihm unerträglich, als er einst zufällig das Bildniss Julia's, der Geliebten seines Herrn, erblickt. Der Dämon ersieht seine Gelegenheit, lässt sich Federico's Seele verschreiben und überhäuft ihn dafür mit unermesslichen Reichthümern. Hiermit ist Federico der Erfüllung seiner Wünsche sehr nahe gerückt, denn Julia's Vater erklärt sich geneigt, ihm die Hand seiner Tochter zu gewähren, um so mehr, als inzwischen Carlos infolge leichtsinniger Verschwendung in Armuth gerathen ist. Julia selbst bleibt indessen standhaft, und Federico beansprucht deshalb, dass der Dämon seinen Nebenbuhler aus dem Wege räume. Da ein directer Mord infolge der grenzenlosen Verehrung der Jungfrau Maria seitens Carlos' dem Dämon vorläufig nicht gestattet ist, so beschliesst dieser mit Federico, den heruntergekommenen Verschwender ebenfalls zum Verschreiben seiner Seele zu veranlassen. Die dem Adelsstolze und der Liebe desselben gleich unerträgliche Armuth erleichtern diesen Plan. Der leichtsinnige Cavalier hat in einem finstern Walde bereits Christus verleugnet, als der Dämon auch die Verleugnung der Jungfrau Maria verlangt. Dies verweigert aber Carlos auf die entschiedenste Weise, wirft sich auf sein Pferd und sprengt nach einer Einsiedelei, wo er auf tatsächliches Bitten des Muttergottesbildes bei dem Christuskinde Vergebung für seine Verleugnung des letztern erlangt. Der Vater Julia's, welcher zufällig und ungesehen mit seiner Tochter Zeuge des Wunders war, beschenkt Carlos mit der

Geliebten Hand, da ihm ein so vertrauter Freund der heiligen Jungfrau als begehrenswerther Schwiegersohn erscheint. Federico zieht sich in ein Franciscanerkloster zurück.

Dies ist natürlich nur ein kurzer Abriss der ebenso reichen als interessanten Handlung. Was die philosophisch-poetische Einkleidung des Stoffs angeht, so möge hier eine kurze Stelle aus der ersten Scene Federico's mit dem Dämon Platz finden.

**Federico** (zurückschreckend). Bist du der Dämon?

**Dämon.**

Ja. — Warum erstaunst du?

Was zitterst du? Siehst du mich nicht leutselig  
Und sanft? Glaubst du vielleicht, wir seien, wie  
Uns Pfuscher malen? Ging uns auch die Gnade  
Bei Gott verloren und die Besserungshoffnung,  
So blieb uns Schönheit und ein tiefes Wissen.  
Beachte auch, dass mancher Mensch schon unter  
Derart'gem Horoskop geboren wird,  
Dass er uns zwingt, ihm unterthan zu sein.  
Auf diese Art genöthigt, komme ich,  
Um dir zu helfen, dass dein Reichthum wachse  
Und deine Hoffnung, die du schon begrubst.  
Was nur der blonde Sonnengott erschafft,  
Was alles die elf Sphären überdachen,  
Besitze, lenke und regiere ich:  
Das Gold, das Silber und die Edelsteine.  
Für mich erzeugt des Meers schwarzgrüne Woge  
In Muscheln und in Aesten das Perlmutter,  
Die Perlen und die glänzenden Korallen;  
Die Berge geben mir das Silber, wenn  
Ich der verborgnen Minen Adern öffne,  
Das Blut derselben, das so viel vermag.  
All dies und Julia werden dir gehören!

Man beachte bei den gesperrt gedruckten Zeilen, wie trefflich der Dichter die teuflische Schlaueit des Verführers heraushebt, welcher Federico um so enger umstrickt, als er ihm zu verstehen gibt, gerade er sei ein zur Herrschaft über die Dämonen besonders vorausbestimmter Mensch.

Ein ebenfalls wenig bekanntes, interessantes Drama, in welchem der Dämon eine Hauptrolle spielt, ist „VIDA Y MUERTE DE LA MONJA DE PORTUGAL“. — Doña María, eine berühmte Schönheit Lissabons, wird von dem Dämon mit der Nachricht getäuscht, ihr Anbeter Don Juan de Almeyda sei zu Schiffe



nach Sevilla abgereist, um sich mit einer Andern zu vermählen. In heller Liebesraserei folgt sie auf einem Boote nach, ein Sturm erhebt sich, und sie wird nur mit genauer Noth und halbtodt von Fischern ans Land gerettet. Die überstandene Lebensgefahr bringt sie zu dem Entschlusse, den Schleier zu nehmen, und der Herzog von Viseo, welcher ihren Schiffbruch mit angesehen hat, verschafft ihr den Eintritt in ein Kloster. Hier aber verführt sie der Dämon der Eitelkeit, falsche Wunder zu wirken, mittels welcher sie zu so grosser Berühmtheit gelangt, dass der Herzog von Medina Sidonia sein Banner von ihr segnen lässt, ehe er mit der grossen Armada in See sticht. Aber selbst dieses Ansehen befriedigt ihre weltlichen Lüste nicht mehr, und Lucifer benutzt diese Stimmung, um ihr in der Gestalt Don Juan de Almeyda's zu erscheinen und sie zur Flucht aus dem Kloster aufzufordern. Schon ist María's Wille gewonnen, als die allegorische Figur der Enttäuschung mit einer Fackel in der Hand erscheint und sie zur Einsicht ihrer Sünde und zur Bekehrung veranlasst. Mit dieser Umkehr zum Guten kommen neue Bedrängnisse. Die Inquisition ist den falschen Wundern auf die Spur gekommen, lässt María verhaften und in einem dunkeln Gewölbe bei kärglichster Nahrung schwachen. Auch der Dämon fährt fort, sie zu quälen, indem er den wirklichen Don Juan und einen andern frühern Liebhaber, Don Diego, mittels falscher Botschaften und unter thätlicher Mithülfe zum Eindringen in den Kerker veranlasst. In Anwesenheit dieser beiden Cavaliere wird sie von den Herzögen von Viseo und Braganza als Inspectoren der Inquisition überrascht, und der Dämon glaubt, damit den grössten Triumph über ihre wahrhafte Reue und Busse gefeiert zu haben. Aber er sieht sich getäuscht, denn das Jesuskind erscheint, und die Gefangene verscheidet in gottergebener Weise unter dessen Tröstungen. Der Dämon versinkt und die Inspectoren fühlen sich jetzt gezwungen, die vermeinte Heuchlerin als Heilige anzuerkennen.

Religiöse Heuchelei auf die Bühne zu bringen, muss zu Zeiten unsers Doctors ein gewagtes Experiment gewesen sein. Der psychologische Vorwurf ist aber entschieden interessant, und die Handlung ist einheitlich gedacht, wenn auch nicht mit gleichem Geschick durchgeführt. Das Stück verdiente bekannter zu sein als es ist; ohne Zweifel beruht es auf

einer wahren, wenn auch legendarisch ausgeschmückten Begebenheit.

„EL ERMITAÑO GALAN Y MESONERA DEL CIELO“ ist die Geschichte eines Eremiten, welcher sich als schmucker Soldat verkleidet, um seine gefallene Nichte aus ihrem wüsten Leben zu reissen und sie zur Rückkehr in das Büsserleben zu veranlassen. Das Stück enthält die Grundzüge des im zehnten Bande der „*Comedias nuevas escogidas*“ abgedruckten Dramas „EL ERMITAÑO GALAN“ von Don Juan de Zabaleta, und hat diesem jedenfalls als Vorbild gedient, ist aber durchaus nicht mit demselben identisch.

„NO HAY DICHA NI DESDICHA HASTA LA MUERTE“ ist ein gut erfundenes und mit verhältnissmässigem Geschick durchgeführtes Drama. Es behandelt die Geschichte zweier Freunde, von welchen der eine vom Schicksal anscheinend vernachlässigt, der andere auf die höchste Stufe menschlichen Glücks emporgehoben worden ist. Und doch ist der erste schliesslich der Glücklichere, denn der bisherige Günstling Fortuna's wird durch eine Kette anscheinender Beweise seinem Könige so verdächtig, dass dieser ihn eigenhändig erdolcht, während der anfänglich Unglückliche alle Ehren seines Freundes erbt, nachdem sich dessen Unschuld herausgestellt hat.

„LA RUEDA DE LA FORTUNA“ verfolgt ähnliche Tendenz. Es ist ein interessantes Bild aus der verderbten byzantinischen Kaiserzeit, aber mit grellen Farben gemalt, unkünstlerisch gruppiert und durch Roheiten verunziert. Es war eins der berühmtesten Dramen des Dichters; dass es schon 1604 zur Aufführung gelangt war, geht aus einem Briefe Lope de Vega's an den Herzog von Sesa, datirt 4. August 1604, hervor.

„OBLIGAR CONTRA SU SANGRE“ ist ebenfalls ein lebhaftes Stück. Seine Handlung ist bedeutend einheitlicher, dagegen ist es stark durch Cultismo und schwülstige Rhetorik verunstaltet und scheint deshalb in der spätern Periode des Dichters unter dem überwiegenden Einflusse der neuern dramatischen Schule geschrieben zu sein. Es behandelt den interessanten Vorwurf der Verhinderung einer Blutrache durch die Energie eines liebenden Mädchens, welches sich nicht scheut, eine Pistole zur Vermittlerin zwischen Liebhaber und Bruder zu machen. Da die Handlung in der Regierungszeit Alfonso's VIII. von Castilien spielt, so ist diese Pistole

ein Anachronismus, über welchen sich der Dichter selbst im Munde des Gracioso in ungezwungenster Weise lustig macht:

Lain. *¿Sancha con boca de fuego?  
Ballesta y lanzon habia  
solamente en aquel tiempo.*

„NO HAY REINAR COMO VIVIR“ hat einen ähnlichen Grundgedanken wie Lope de Vega's „LA BOBA PARA LOS OTROS Y DISCRETA PARA SÍ“. Der herrschsüchtige Oheim und Vormund der nahezu volljährigen Königin Margarita von Sicilien will die bevorstehende thatsächliche Regierung seiner Nichte dadurch verhindern, dass er sie durch einen Schwachsinnigkeit hervorrufenden Trunk zu Geschäften untauglich macht. Margarita erfährt den Plan, nimmt statt der schädlichen Mischung ein Glas Wasser und erheuchelt geistige Schwäche, bis sie einen starken Beschützer in König Federico von Neapel gefunden hat, mit dessen Hülfe sie die Verschwörer zu Paaren treibt und ihre Regierung antritt. Es ist nicht mehr festzustellen, ob dem Stücke Lope's oder demjenigen unsers Doctors die zeitliche Priorität gebührt; sollte Mira de Amescua den ersten Gedanken gehabt haben, so würde sein Drama eine Bedeutung erlangen, die ihm im andern Falle abginge.

„EL GALAN SECRETO“ ist unter dem Titel „EL SECRETO ENTRE DOS AMIGOS“ im apokryphen dritten Bande Moreto (1681) diesem Dichter zugeschrieben worden. Die ganze Make des Stücks und die etwas schwerfällige Sprache deuten jedoch entschieden auf unsern Mira de Amescua. Im übrigen zeigt die Comödie wenig hervorragendes Verdienst. Die Figur der Herzogin Porcia ist Tirso de Molina abgelauscht.

„LA TERCERA DE SÍ MISMA“ (Amor, ingenio y mujer) ist ein lebhaftes Stück in der Manier Tirso's. Es dreht sich um die Ränke der Herzogin Lucrecia von Amalfi, welche durch Verkleidungen und Listen aller Art die Hand des Herzogs von Mantua zu erlangen strebt, schliesslich aber selbst für gut findet, diese Absicht aufzugeben. Es ist unter dem Namen Calderon's in dem achten Bande der „Comedias nuevas escogidas“ abgedruckt und oft irrthümlicherweise mit einem andern, viel seltenern Stücke unsers Dichters:

„AMOR, INGENIO Y MUJER“ für identisch gehalten worden. Der Inhalt des letztern ist in Kürze folgender. Ein König von

Sicilien hat, um das salische Gesetz zu umgehen, sein einziges Kind Mathilde insgeheim als Prinzen erziehen lassen. Die Thronfolge wäre somit gesichert, wenn nicht der Schalk Amor das Herz des vermeintlichen Jünglings verwundete. Der geliebte Gegenstand ist ein Neffe des Königs von Aragon, Don Enrique, welcher mit Empfehlungsbriefen an die schöne und mächtige Herzogin von Villahermosa an den Hof gekommen ist. Da die Herzogin dem schmucken Fremden nicht allein ihre Protection, sondern auch ihr Herz entgegenbringt, so erheuchelt Mathilde in ihrer Prinzenrolle eine heftige Leidenschaft für erstere und untersagt Enrique, derselben den Hof zu machen. Gleichzeitig erweist sie ihm aber grosse Gunst und verspricht, ihn mit der Hand einer Zwillingsschwester zu entschädigen, welche in einem Thurme gefangen gehalten werde, da ihrem Vater prophezeit worden sei, sie werde durch Vermählung mit einem Fremden Unheil über das Land bringen. Enrique wird bei der angeblichen Schwester — welche natürlich Mathilde selbst in weiblicher Tracht ist — eingeführt und schenkt ihr sofort sein Herz. Als Prinz gibt nun die Infantin vor, sie wolle sich mit der Herzogin vermählen, wenn diese mit ihren Anhängern die Abschaffung der beiden sog. Recaredo'schen Gesetze im Parla-  
mente durchbringe. Unter diesen beiden Gesetzen ist das salische, sowie dasjenige verstanden, nach welchem der Thronfolger verhindert ist, eine Vasallenheirath zu schliessen. Zur Bekämpfung des erstern wird auch der mächtige Marquis, ein Neffe des Königs gewonnen, da dieser der Sohn einer Schwester des Königs ist und nach Gelingen erwähnter Bestrebungen befähigt wäre, bei etwa eintretendem Todesfalle des vermeintlichen Prinzen den Thron zu erben. Den Anstrengungen dieser beiden mächtigsten Vasallen gelingt es wirklich, Parlament und Volk zu allem Gewünschten zu bewegen, und nun kann sich die Infantin in ihrer wahren Rolle zeigen und Enrique zum Gemahl nehmen. Der Marquis, ein Anbeter der Herzogin, wird mit deren Hand belohnt. — Das Stück zeugt von glänzender Erfindungskraft des Dichters, und die höchst romantische Handlung ist einheitlich und folgerichtig durchgeführt. Selbstverständlich muss man die Expositionsbasis als poetisch berechtigt annehmen, denn die prosaische Wirklichkeit wird sich kaum damit einverstanden erklären können.



Das verdienstvollste und bekannteste Drama unsers Doctors ist „GALAN, VALIENTE Y DISCRETO“. — Serafina, Herzogin von Mantua, soll sich vermählen. Da sie aber noch nicht geliebt hat und fürchtet, dass es ihren Bewerbern mehr um ihr Herzogthum als um ihre Person zu thun sei, so beschliesst sie, dieselben einer Probe zu unterwerfen. Zu diesem Behufe verabredet sie mit ihrer Dame Porcia, für einige Zeit gegenseitig die Rollen zu tauschen. Diese List wird dadurch möglich, dass Serafina und Porcia bisher in grösster Zurückgezogenheit fern von Mantua gelebt haben. Drei Bewerber, die Herzöge von Parma, Ferrara und Urbino werden wirklich getäuscht und machen der Pseudo-Serafina in eifrigster Weise den Hof; der vierte, Don Fadrique de Aragon (natürlich der Spanier!) wird dagegen von seinem Diener, welcher sich als Possenreisser bei der Herzogin eingenistet hat, von dem wahren Sachverhalt unterrichtet und geht den richtigen Weg, indem er der angeblichen Hofdame seine galante Aufmerksamkeit zuwendet. Die Herzogin fühlt sich natürlich in ihrer weiblichen Eitelkeit durch diese anscheinend uneigennützigene Neigung aufs höchste geschmeichelt, und dieses Gefühl bildet sich zur Liebe aus, als ihr Porcia gesteht, Fadrique's stolze Verschmähung ihrer vermeinten Hoheit habe ihr Herz gewonnen. So weit geht alles gut, aber nun will auch noch der Verstand der einigermaassen philosophischen Herzogin befriedigt sein; sie beansprucht, dass ihr Gemahl sich als galant, tapfer und klug erweisen müsse. Nachdem sie diese drei Eigenschaften in ausgedehntester Weise an Don Fadrique erprobt hat, erklärt sie sich und reicht ihm die Hand. — Das Stück erinnert unwillkürlich an Moreto's „EL DESDEN CON EL DESDEN“; besonders ist dies der Fall mit der Episode des Dieners, welcher sich bei der Umworbenen als Spassmacher einschleicht und der Eifersucht der Heldin auf die zweite Liebhaberin, welche die schlummernde Liebesleidenschaft zum jähen Erwachen bringt. Moreto hat eben mit scharfem Blick alles schön und richtig Gedachte in ähnlichen Stücken seiner Vorgänger wie in einem Brennpunkte gesammelt und zu dem Meisterwerke gestaltet, welches wir alle bewundern.

„LA ADÚLTERA VIRTUOSA“ ist ein romantisch-abenteuerliches Drama, dessen Katastrophe mit derjenigen von Tárrega's „LA ENEMIGA FAVORABLE“ einige Aehnlichkeit zeigt.

„LO QUE ES NO CASARSE Á GUSTO“ beleuchtet die Folgen eines Ehebündnisses, welches nicht aus Neigung, sondern auf Geheiss eines Königs geschlossen worden ist. Die junge Frau lässt sich während einer Abwesenheit ihres Gatten von ihrem frühern Liebhaber, dem Infanten Bimarano, verführen und erleidet dafür den Tod, während der Infant von dem König mit eigener Hand niedergestochen wird. Die interessante Handlung ist auf der einfachen Basis aufgebaut, dass König Fruela I. seinen Bruder Bimarano aus politischer Eifersucht eigenhändig ermordete („*Crónica general*“, Zamora 1541, S. 221).

„EL PALACIO CONFUSO“, das Vorbild von Corneille's „DON SANCHE D'ARAGON“, eine geistreiche, aber höchst verwickelte „Comödie der Irrungen“ — der als Landmann erzogene Zwilingsbruder und Doppelgänger eines tyrannischen Königs neutralisirt mit Hülfe der Königin alle dessen Handlungen —, wird in manchen Drucken dem Lope de Vega zugeschrieben. Der erste Act könnte allenfalls dieser Voraussetzung entsprechen, aber die beiden andern Acte — und damit wohl das ganze Stück — dürften eher unserm Mira de Amescua gehören, welcher im 28. Bande der „*Comedias nuevas escogidas*“ und in Einzeldrucken als Verfasser angegeben wird.

„EL CABALLERO SIN NOMBRE“ behandelt die Schicksale Don Gonzalo Altamirano's, eines zweiten Sohnes, welcher in die Welt hinauszieht, um durch eigene Thatkraft zu erwerben, was ihm das Schicksal versagt hat. Durch Tapferkeit, List und Glück wird er Gemahl einer Halbschwester Alfonso's VI. von Castilien, und als er gar letzterm die abgeschlagenen Köpfe eines Maurenkönigs und seiner zwei Söhne als Bewillkommungsgeschenk beim Einzug in eine Festung überreichen kann, erhält er, ausser andern Ehren, den neuen Familiennamen „Cabezas“ (Köpfe). Hiermit ist er selbst das Haupt eines neuen Adelsgeschlechts geworden, nachdem er sich bis zu diesem Zeitpunkte in stolzer Bescheidenheit nur als „Ritter ohne Namen“ bezeichnet hatte. — Das Stück hat grossen romantischen Reiz und wird durch kernige Diction mit schönen Bildern und Sentenzen gehoben. Dass es etwas allzu abenteuerlich ist und bei dem Reichthum der Handlung die Charaktere etwas in den Hintergrund treten, darf man dem Dichter um der übrigen Schönheiten willen gewiss nachsehen.

„CUATRO PRODIGIOS DE AMOR“ ist eine sehr belustigende und trotz grosser Verwicklung klar geführte Comödie. Die Charaktere sind etwas figuronhaft gehalten, was übrigens bei der Grundidee des Stücks, vier Caballeros durch Liebe aus ihrem Naturell zu drängen (ein Feigling wird tapfer, ein Geizhals freigebig, ein Culteraner unaffected, ein Nachlässiger sorgfältig), kaum zu vermeiden war.

„LA FÉNIX DE SALAMANCA“ ist eine Comödie in Tirso'scher Manier. Sie behandelt die Abenteuer einer wegen ihrer Schönheit als „Phönix von Salamanca“ bekannten jungen Witwe, welche ihrem Geliebten in Männertracht nachfolgt und sich schliesslich mit ihm vermählt. Die Handlung ist nicht übel erfunden, aber mangelhaft geführt, die Sprache ist rein und frei von Cultismen. Vielleicht gaben die Abenteuer der Dichterin Doña Feliciana Enriquez de Guzman unserm Mira de Amescua die erste Anregung zu dem interessanten Stück.

„LO QUE PUEDE UNA SOSPECHA“ ist, dem Inhalt nach, ein Intriguenstück in der Art der Calderon'schen, aber im Gegensatz zu denselben, von unklarer und schwerfälliger Mache. Duelle, Misverständnisse, Eifersucht, Verstecken u. s. w., alle diese Comödien-Ingredienzien, nur um zwei Paare zu vereinigen, deren Verbindung bei offener, ehrlicher Werbung nichts im Wege gestanden hätte!

„NO HAY BURLAS CON LAS MUJERES, CASARSE Y VENGARSE“ hat eine originelle Doppelhandlung, welche jedoch ziemlich ungeschickt gefügt ist. Die Hauptwirkung der Comödie beruht darauf, dass eine ungerechterweise bei ihrem Geliebten verdächtige Dame, von diesem verlassen und durch einen Backenstreich beschimpft wird, diese Schmach aber am Schlusse durch Niederschiessen des Beleidigers rächt.

„EL HOMBRE DE MAYOR FAMA“ schildert eine Reihe der Thaten des Hercules in loser Weise und schliesst mit seiner Verbrennung durch das Nessushemd.

Eine geschickte Verflechtung biblischer Stoffe in würdiger Sprache, ein entschieden geglückter Wurf unsers Dichters ist „VIDA Y MUERTE DE SAN LÁZARO“. Eine kurze Inhaltsangabe wird darthun, wie schön die dramatischen Charaktere in Beziehung und Gegensatz gebracht sind und wie diese Zusammenstellung der Erfindungskraft des Doctors, nicht dem vorliegenden Bibelstoffe zu verdanken ist.

Nabal ist arm, neidisch und geizig, Lazarus reich und mildthätig. Beide bewerben sich um die Hand der schönen Abigail, welche Lazarus vorzieht, aber einstweilen keine bestimmte Wahl trifft. Der Schutzengel Nabal's versucht inzwischen, denselben für den Himmel zu erziehen, aber seine drei Versuche fallen unglücklich aus. Einmal bittet er ihn um Almosen, dann lässt er ihm durch Lazarus eine angeblich gefundene Börse zustellen, schliesslich lässt er ihm durch die gleiche Hand 1500 Goldstücke zuwenden, unter dem Vorwande, es sei die Rückzahlung einer Schuld an Nabal's verstorbenen Vater. Alles dies, sowie weiter zufließende Reichthümer üben jedoch keinen wohlthätigen Einfluss auf des Geizigen Charakter aus. — Hand in Hand mit diesen Versuchen an Nabal durch Glücksfälle geht jetzt die Prüfung des mildthätigen Lazarus durch unverschuldetes Unglück, wozu der Dämon die himmlische Erlaubniss erhält.

Zweiter Act. Ungünstige Nachrichten regnen auf Lazarus, günstige auf Nabal, und letzterer erhält jetzt Abigail zur Gattin. Aber selbst bei der Vermählungsfeierlichkeit kann er seinen Geiz nicht überwinden, verweigert jede Armenspende, stösst Lazarus zurück, welcher als Hülfesuchender erscheint und nimmt ihm sogar ein Juwel ab, welches ihm Abigail aus Mitleid geschenkt hat. Lazarus verliert trotzdem seinen Gleichmuth nicht, und der Dämon erhält infolge dessen die Erlaubniss, ihn auch durch körperliches Elend zu prüfen.

Dritter Act. Lazarus wird von Aussatz bedeckt und kommt in diesem Zustande nochmals in Nabal's Haus; Abigail lässt ihm Erfrischung reichen, was Nabal, als er es bemerkt, mit den herbsten Vorwürfen rügt. Der Aussätzige erhält schliesslich ein Brötchen von des Reichen Tische, während dieser in üppigen Speisen schwelgt. Jetzt aber ist er am Ende seiner Herrlichkeit angekommen, denn seiner Hartnäckigkeit Maass ist voll. Während der Siesta erwürgt ihn der Dämon und bringt ihn zur Hölle. Am Orte der Seligen erblickt er Lazarus und verlangt vergeblich einen Tropfen Wasser, während dieser in der Glorie ruht.

Eigentliche Heiligencomödien sind:

„EL ANIMAL PROFETA, SAN JULIAN“. — Ein Hirsch prophezeit dem heiligen Julian mit menschlicher Stimme, er



werde seine eigenen Aeltern tödten. Dies geht durch ein unglückliches Misverständniss in Erfüllung, aber die Busse des Heiligen findet vor Gottes Augen Anerkennung und Gnade.

„EL NEGRO DEL MEJOR AMO“ behandelt die Geschichte des heiligen Rosambuco in der gewöhnlichen abgeschmackten Manier der Periode. Das Stück ist verschieden von der Comödie Lope de Vega's über den gleichen Heiligen.

Sehen wir nun auf die Leistungen unsers Doctors im Ganzen zurück, so scheint es auf den ersten Anblick, als ob er von seinen Zeitgenossen etwas zu überschwenglich gelobt worden wäre. Versenkt man sich jedoch tiefer in seine Dichtungen, so wird man dieses Urtheil gewiss zu seinen Gunsten modificiren. Wie bei Lope de Vega, wird man vor allen Dingen sichten und diejenigen Stücke ausscheiden müssen, welche hauptsächlich der Schreibsucht des Dichters oder dem uner sättlichen Bedürfnisse der spanischen Zuhörerschaften ihre Existenz verdanken. Hat man aber auf diese Weise den Kern seiner Werke herausgeschält, so wird man über die fruchtbare, energische Einbildungskraft, die poetische und philosophische Tiefe, welche diese Dramen aufweisen, nur staunen können. Man denke an „EL ESCLAVO DEL DEMONIO“, „EL AMPARO DE LOS HOMBRES“, „GALAN, VALIENTE Y DISCRETO“, „AMOR, INGENIO Y MUJER“, „CUATRO MILAGROS DE AMOR“, eine wahre Stufenleiter glänzender Compositionen verschiedener Gattung. Die Mängel des Dichters sind dagegen hauptsächlich äusserlicher Art. Die Führung der Handlung ist oft ungeschickt, die Episoden verschmelzen sich nicht organisch mit der Hauptfabel, sondern machen oft den Eindruck einer Doppel- oder gar Triplehandlung, wie z. B. in „EL ERMITAÑO GALAN“. Die Diction ist manchmal spröde und ungleich, manchmal mit Cultismo versetzt. Die obenerwähnten Vorzüge überragen jedoch diese mehr technischen Unvollkommenheiten bei weitem und sichern dem Dichter einen der wichtigsten Plätze in der Literaturgeschichte seiner Epoche.

### Miguel de Cervantes als Nachahmer Lope de Vega's.

Wer die etwas pedantischen Auslassungen des Pfarrers und des weisen Kanonikus von Toledo im 48. Kapitel des Don Quijote (erster Theil) liest und alsdann die 1615 zum ersten male gedruckten acht Comödien des Cervantes zur Hand nimmt, wird eine drastische Illustration der Redensart „Tempora mutantur etc.“ vorfinden. Geldsorgen und die Ueberzeugung, dass er gegen die mächtig einsetzende Hochflut der neuen Comödie vergeblich ankämpfe, mögen den Dichter des Don Quijote dazu gebracht haben, seinen Widerstand gegen die herrschende Richtung aufzugeben. Dass er aber versuchte, die früher gerügten Ungeheuerlichkeiten derart zu überbieten, „Herodes derart zu überherodisiren“, dass der Herausgeber der zweiten Ausgabe der „*Ocho Comedias y ocho entremeses*“, Blas Nasarre, die Behauptung aufstellen konnte, diese Comödien seien Verspottungen der Dramen Lope'scher Schule, wie der Don Quijote eine Verspottung der Ritterromane, ist nicht zu entschuldigen. Die neuere Kritik hat Blas Nasarre's Theorie zwar rücksichtslos beiseite geschoben, aber eine sorgfältige Prüfung der Stücke erregt dem unparteiischen Beurtheiler das Gefühl, als könne der genannte Kritiker bei einzelnen derselben richtig empfunden haben. Als solche Beispiele mögen „EL LABERINTO DE AMOR“ und „LA CASA DE LOS CELOS“ erwähnt werden. Es ist aber weder aus dem Prolog noch aus den Comödien selbst die leiseste äussere Andeutung zu entnehmen, dass Cervantes eine Parodie der Lope'schen Dramen beabsichtigte. Dies muss die Kritik stutzig machen, denn im Don Quijote ist es überall deutlich ausgesprochen, dass er eine Parodie sein soll, und überall finden sich Personen, welche den Standpunkt der Vernunft vertreten. Alles dies ist in den Comödien nicht zu finden, und es ist schade darum, denn eine feinere, köstlichere Satire als die in mehrern derselben enthaltene, aber wahrscheinlich unbewusste, lässt sich kaum denken. Man höre den Inhalt des Dramas:

„EL LABERINTO DE AMOR“. Der Herzog von Novara hat seine Tochter Rosamira mit Manfredo, Herzog von Rosena, verlobt. Rosamira, welche ihrem Vater keinen offenen Widerstand entgegensetzen will, sich aber heimlich mit Dagoberto, Herzog

von Utrino, verlobt hat, wählt den hirnverrickten Weg, sich von ihrem Liebhaber einer unzüchtigen Leidenschaft für einen Ritter niedern Ranges anklagen zu lassen, um die Heirath mit Manfredo abzuwenden. Dagoberto erbietet sich, die Wahrheit seiner Anklage im Gottesgericht zu beweisen und zwar mit dem Hintergedanken, am Tage desselben nicht zu erscheinen, um hierdurch die Erklärung der Unschuld Rosamira's zu bewirken. Anastasio, Herzog von Dorlan, will Rosamira vertheidigen, ebenso Manfredo; beide werden aber die Beute zweier, ihnen in Männertracht nachlaufenden Prinzessinnen, Julia und Porcia, Tochter und Nichte des Herzogs von Dorlan. Am Tage des Gottesgerichts löst sich natürlich alles mittels verschiedener Heirathen zur Zufriedenheit auf. — Also verkleidete Prinzen und Prinzessinnen vierteldutzendweise (denn auch die jungen Herzöge erscheinen meistens incognito), dabei ein Liebhaber, der seine Geliebte, eine Prinzessin, der Unzucht mit einem Niederstehenden (*bajo caballero*) anklagt, um die ihr drohende Vermählung auf einige Zeit hinauszuschieben! Selbst Aeusserlichkeiten der Diction, Ritterromans-Ausdrücke wie „*obscura claridad*“ (dunkle Klarheit), „*esperando la esperanza*“ (die Hoffnung hoffend), kann Cervantes — sollte man denken! — sich kaum im Ernste haben entschlüpfen lassen. Das Drama, als ernstgemeintes betrachtet, muss deshalb als an der äussersten Grenze des Unsinnns stehend, die Verwunderung der Kritik erregen. Als Persiflage dagegen auf die unsinnigen Verkleidungen und Intriguen vieler Stücke Lope'scher Schule angesehen, würde es würdig erscheinen, dem Don Quijote als Satire an die Seite gestellt zu werden.

Das Gleiche, aber in geringerm Maasse, gilt von:

„*LA CASA DE LOS CELOS Y SELVAS DE ARDENIA*“. Es ist dies ein buntscheckiges Stück, hauptsächlich aus dem Fabelkreise des Ariosto. Soweit in dem tollen Gewirr eine Haupt-handlung in Frage kommen kann, muss als solche die Ankunft der schönen Angelica in Paris angesehen werden; die Eifersucht Reynaldos' und Roldan's, die Zauberkünste des Malgesí, die Feigheit Galalon's, Handlungen und Reden Bernardo del Carpio's, Marfisa's, Merlin's, verschiedener allegorischer Figuren nebst Venus und Amor bilden die Füllung der Fabel. Es ist ein Zauber- und Schaustück, nur kein Drama.

Noch weniger kann für eine parodistische Absicht bei folgenden Stücken angeführt werden:

„LA ENTRETENIDA“. — Ein Student, Cardenio, schleicht sich in das Haus Marcela's als ihr angeblich aus Lina angekommener Vetter Don Silvestre de Almdarez ein, um sich mit ihr zu vermählen. Marcela fühlt aber keine Neigung zu dem vermeinten Verwandten, die Dispensation wird in Rom verweigert und der Student durch die Ankunft des wahren Silvestre entlarvt. Aber auch dieser heirathet Marcela nicht, da er durch die vorausgegangene Comödie stutzig geworden ist und die Dispensation fehlt. — Marcela's Bruder, Don Antonio, liebt eine andere Marcela, welche seiner Schwester ähnlich sieht, und sein Benehmen gegen letztere ist derart, dass sie auf den Gedanken kommt, er hege unerlaubte Gefühle für sie selbst. Durch einen Freund legt ihm der Vater der wirklich geliebten Marcela den Gedanken nahe, offen und ehrlich um seine Tochter anzuhalten, was Antonio auch thut. Nun zeigt ihm aber sein Nebenbuhler Ambrosio ein schriftliches Heirathsversprechen Marcela's zu seinen Gunsten vor. Ohne zu untersuchen, ob das Document echt oder falsch ist, steht Antonio von seiner Bewerbung ab, da er sich nicht mit Zweifeln quälen will. Eine ähnliche Unterintrigue ist unter den Dienstboten skizzirt. — Man sieht, dass alle Fäden nur gesponnen werden, um sie abzureissen. Ist dies Schwank oder Satire? Jedenfalls ist es höchst undramatisch.

„PEDRO DE URDEMALAS“ ist die Geschichte eines Schelmen (pícaro), der als Gehülfe eines albernen Schultheissen, dann als Zigeuner, dann als vorgeblicher Eremit fungirt und als Schauspieler unter dem Namen eines wirklich zu Cervantes' Zeiten lebenden Histrionen Nicolás de los Rios endigt. In diese Haupthandlung ist die Geschichte eines ebenso schönen als stolzen Zigeunermädchens verflochten, welches vom König geliebt wird und sich schliesslich als Nichte der Königin herausstellt. — Alles ist lose und undramatisch, etwa in der Art eines zu drei Acten erweiterten „Entremés“ (Zwischenspiel). Bemerkenswerth ist der Epilog Pedro's, ebenso dessen Auslassungen über die Eigenschaften eines guten Schauspielers. Letzterer Passus — interessant an sich und als Gegenstück zu der bekannten Rede Hamlet's an die Schauspieler — lässt sich folgendermaassen wiedergeben:



„Ich kenne alle die Eigenschaften, die ein Schauspieler besitzen muss, um ein solcher zu sein, und die ebenso selten als unzählbar sind. Er muss erstens ein grosses Gedächtniss, zweitens eine glatte Zunge haben, drittens darf er nicht Mangel an schönen Costümen leiden. Eine gute Figur kann ihm nicht erlassen werden, wenn er die Liebhaber spielen soll; er darf nicht geziert in Geberden sein, noch darf er affectirt hersagen. Er soll — sorglos scheinend — sorgsam sein, gravitatisch als Greis, flink als Jüngling, gemässigt als Liebhaber, wüthend als Eifersüchtiger. Er muss mit so viel Kunst und Klugheit declamiren, dass er sich ganz in die Figur verwandelt, welche er vorstellt. Den Versen hat er mit seiner erfahrenen Zunge Werth zu geben (soll wohl heissen, er habe durch deutliche Betonung das Versmaass hervorzuheben), und die todte Fabel muss er zum Leben erwecken. Er muss in erstaunlicher Weise Freudenthränen hervorlocken und fertig bringen, dass dieselben alsbald wieder zu Thränen der Trauer werden. Er muss bewirken, dass jeder Zuhörer das gleiche Gesicht zeige, welches er selbst annimmt, und wenn er dies zuwege bringt, wird der Schauspieler vortrefflich sein.“

Der angezogene Epilog sagt Folgendes: „Morgen wird im Theater eine (Comödie) aufgeführt werden, in welcher für wenig Geld Alle den Plan von Anfang bis zu Ende durchschauen werden. Sie werden auch sehen, dass sie nicht mit Heirathen endigt“ (siehe „LA ENTRETENIDA“) — „was eine gewöhnliche, schon hundertmal gesehene Sache wäre —, noch dass die Dame in einem Acte entbunden wird, während im nächsten das Kind schon seinen Bart hat, tapfer und wild ist, tödtet und (Schädel) spaltet, eine gewisse Beschimpfung seiner Aeltern rächt und zuletzt König eines Königreichs wird, welches keine Kosmographie angeben kann.“

Also Spott genug, aber directer Spott mit dem Hinweise darauf, dass seine (Cervantes') Stücke die gerügten Fehler nicht besitzen! Allerdings nicht gerade diese speciellen, aber welche ändern! Wie classisch würde man sich — falls obiger Epilog zufällig allein erhalten wäre — die acht extra-vaganten Comödien unsers Dichters vorstellen!

Unzweifelhaft ernst gemeint sind folgende Dramen:

„EL RUFIAN DICHOSO.“ Wenn in diesem Falle hierüber

ein Zweifel herrschen könnte, so würde uns der Anfang des zweiten Acts die gewünschte Sicherheit geben. Hier verständigen sich zwei allegorische Figuren, die „Neugier“ oder „Wissbegierde“ (*Curiosidad*) und die „Comödie“ darüber, dass die alte Comödie fallen und die neue (Lope'sche) deren Platz einnehmen müsse. — Der Held des Stücks, ein Angestellter des Inquisitors Don Tello de Sandoval, verübt die grössten Schurkenstreiche, aber niemand wagt es, ihn zur Rechenschaft zu ziehen, da er unter dem Schutze seines Herrn steht. Als er einst seinen letzten Einsatz beim Spiel wagt, schwört er, im Falle des Verlierens als Räuber in die Berge zu gehen. Da er indessen eine bedeutende Summe gewinnt, so geräth er auf den eigenthümlichen Gedanken, es auch mit dem Gegentheil des in Aussicht genommenen Handwerks, d. i. mit der Frömmigkeit zu versuchen. Unter dem Namen Fray Cristóbal de la Cruz wird er Mönch, verrichtet viele gute Werke und setzt diesen die Krone damit auf, dass er einer unbussfertigen Sünderin, Doña Ana de Treviño, alle diese guten Werke abtritt und ihre Sünden auf sich nimmt, um ihr den Eingang zur Seligkeit zu verschaffen. Kaum ist dies vereinbart, so bedeckt ihn ein widerlicher Aussatz, aber trotzdem wird er Abt und stirbt als Heiliger, nachdem er alle die abgetretenen guten Werke durch neue ersetzt hat. Man muss sich in die damalige Zeit hineindenken, um das Ungeheuerliche eines solchen Stoffes einigermaassen zu entschuldigen. Der Dichter selbst war sich des Wagnisses bewusst, denn er versichert wiederholt, alles habe sich genau so zugetragen, die Geschichte des Heiligen erzähle es so.

„LA GRAN SULTANA DOÑA CATALINA DE OVIEDO“ ist die Dramatisirung der Erlebnisse einer gefangenen Spanierin, welche den Sultan Amurates derart bezaubert, dass er sie zu seiner ersten Gemahlin erhebt und ihr gestattet, auch als solche ihrer Religion treu zu bleiben, ein bis dahin unerhörter Fall. Die novellenhafte Behandlung des Stücks beweist hier, wie in allen Dramen des Cervantes, dass ihm die Begabung als Dramatiker vollständig abging. So wenig Lope de Vega's Novellen taugen, so wenig dramatischen Werth besitzen die Comödien des Cervantes: Novelle und Drama scheinen selbst bei dem grössten Genie unversöhnliche Gegensätze zu sein. In Bezug auf Cervantes zeigt sich dies nicht allein in der

Praxis in seinen dramatischen Compositionen, sondern auch in der Theorie bei der Aeussereung seiner Ansichten über das Drama im Don Quijote, wie bei Besprechung Argensola's nachgewiesen worden ist.

„EL GALLARDO ESPAÑOL“ behandelt Episoden aus dem Leben eines Don Fernando de Saavedra (wahrscheinlich ein Vorfahre des Dichters), der von den Mauren gefangen wird, sich in höchst verdächtiger Weise mit denselben befreundet, diesen Flecken aber nachher durch grossen Heldenmuth auf christlicher Seite wieder ausmerzt. Der Faden der Handlung ist schwer zu verfolgen, da die Entwicklung einer Situation aus der andern gänzlich fehlt.

„LOS BAÑOS DE ARGEL“ ist noch novellenhafter; es ist eine Reihe von Bildern aus dem algerischen Sklavenleben ohne den geringsten Anspruch auf dramatische Entwicklung. Die Comödie ist indessen nur eine Wiederbearbeitung seiner frühern: „EL TRATO DE ARGEL“.

Das Endurtheil über die besprochenen Dramen des Cervantes hat die Nachwelt durch beinahe gänzlichcs Vergessen derselben gefällt.

### Andrés de Claramonte.

Von diesem Dichter wissen wir nur, dass er aus Murcia gebürtig, Schauspieler und Schauspieldirector war. Schon 1603 wird er von Rojas Villandrando als solcher, sowie als Verfasser von Comödien erwähnt. Sein Sterbejahr wird von Navarrete (*Vida de Cervantes*) als 1610 angegeben, was jedoch unsicher ist, da nach Barrera's Angabe ein anscheinend autographes Manuscript des Dichters mit dem Approbationsdatum von 1622 existirt.

Diesen wenigen, allgemeiner bekannten Daten fügen wir eine bisher gänzlich unbeachtete Stelle aus dem Drama „EL INFANZON DE ILLESCAS“ bei, in welchem sich der Dichter unter dem Pseudonym „Clarindo“ selbst einführt, wie wir seinerzeit bei Besprechung des Stücks nachweisen werden.

**König.** Wer seid Ihr?

**Clarindo.** Ich bin, erhabener Herr, ein durch das Vertrauen auf die

Gunst Eurer Hoheit aus Sevilla nach Madrid verschlagener Schriftsteller.

**König.** Was wollt Ihr?

**Clarindo.** Ich möchte mich ernähren.

**König.** Was ist Eure Specialität?

**Clarindo.** Die Poesie.

**König.** Nun, so fasset Muth und schreibt, denn das Waffenhandwerk und die Wissenschaften werden in gleicher Weise von mir belohnt.

**Clarindo.** Abgesehen von der Gunst, welche ich zu Euren königlichen Füßen genieße, zeichnet mich auch diejenige eines Sandoval aus. (Hiermit ist wohl der Erzbischof von Toledo, Don Bernardo de Sandoval y Rojas, einer der Patrone des Cervantes und anderer Dichter gemeint.)

**König.** Wenn Ihr einen solchen Beschützer habt, was fürchtet Ihr noch?

**Clarindo.** Ich fürchte, zu irren.

**König.** Wisset dem Volke zu gefallen, dann werdet Ihr richtig handeln.

Diese Stelle enthält offenbar durchaus wahre Angaben des Dichters über sich selbst.

Gehen wir nun zur Musterung einiger Dramen Claramonte's über.

„DE ESTE AGUA NO BEBERÉ.“ — König Pedro der Grausame von Castilien verliebt sich in Mencía, die schöne Gemahlin des Comthurs Don Gutierre Alfonso Solís, wird von derselben aber so entschieden zurückgewiesen, dass er ihr Rache schwört. Eine Gelegenheit dazu bietet sich, als eine frühere Geliebte des Comthurs, Doña Juana Tenorio, diesen fälschlicherweise bei dem König der Verletzung ihrer jungfräulichen Ehre unter dem Versprechen der Ehe anklagt. Ohne den Fall zu untersuchen, gibt der König dem Comthur den Befehl, seine Gemahlin zu tödten und sich alsdann mit Doña Juana zu vermählen. Durch allerlei Zwischenfälle wird aber die Ausführung dieser Absichten verhindert, und der König selbst erweist noch auf dem Schlachtfelde von Montiel den wieder zusammengeführten Gatten hohe Ehren. — Die Handlung scheint am Anfang energisch fortzuschreiten, geräth aber später ins Schwanken und wird erratisch. Die Sprache ist ziemlich rein, aber ohne poetische Tiefe. Der letzte Theil des Dramas wimmelt von Gespenstererscheinungen, die aber so schwächliche, wahrhaft klägliche Schemen sind, dass sie eher Lächeln als Schauder erregen: Schauspielerkniffe ohne



Dichtergabe. — Man beachte, der Merkwürdigkeit halber, dass in Calderon's „EL MÉDICO DE SU HONRA“, in welchem bekanntlich König Pedro der Grausame auch eine Rolle spielt, der Held ebenfalls Don Gutierre Alfonso Solís, die Heldin Doña Mencía heisst.

„DE LO VIVO Á LO PINTADO.“ — Der Infant Enrique wird von seinem Bruder, dem König Ferdinand von Neapel, nach Mailand gesandt, um für letztern die Hand der Herzogin Lisbella zu erbitten, deren Bildniss beide Brüder bezaubert hat. Voll Loyalitätsgefühl reist Enrique ab, aber der Anblick des liebreizenden Originals bringt seine Tugend zu Fall, und nach einer Reihe wenig ehrenhafter Schliche trägt er höchst unverdienterweise die Hand der Herzogin davon. — Auch dieses Drama hat eine ungeschickt geführte Handlung und, was noch schlimmer ist, eine durchaus schiefe Moral.

„EL VALIENTE NEGRO EN FLÁNDES“ ist das annehmbarste Schauspiel Claramonte's, denn dessen Handlung ist wenigstens einheitlich gedacht und ziemlich folgerichtig durchgeführt. Dichterischen Schwung darf man freilich auch hier nicht suchen. Das Stück schildert die aussergewöhnlichen Heldenthaten eines Negers, welcher sich durch persönliche Gefangennahme des Prinzen von Oranien zum General und Ritter des Santiago-Ordens emporschwingt und hierdurch alle seine früheren Spötter in Bewunderer umwandelt.

„EL GRAN REY DE LOS DESIERTOS, SAN ONOFRE.“ — Der Titelheld ist ein König von Aegypten, welcher abgedankt und sich zum Büsserleben in eine Wüste zurückgezogen hat. Derselbe spielt jedoch keineswegs die Hauptrolle, vielmehr hat das Drama eine ebenso zersplitterte als buntscheckige und unwahrscheinliche Handlung, welche dem poetisirenden Schauspieldirector den Rahmen für eine Anzahl Theaterstreiche abgeben musste. Eine Löwin, welche als Pflegemutter eines Kindes mehrmals auf der Bühne herumspaziert; der alte Heilige, welcher nach seinem Tode Orakelsprüche vernehmen lässt; Zusammenstürzen eines Tempels; ein Adler, welcher einem Usurpator die goldene Krone raubt; ein Seesturm; verschiedene Engel als Diener des Heiligen und anderes Schauwerk bilden die Würzen des Stücks. Die Sprache ist äusserlich schwülstig, innerlich nüchtern. Ein ebenso kurzes als lächerliches Beispiel davon ist die Frage des Königs

Delfo, als sein Feldherr Eudipo die schöne Silene an den Hof bringt:

*¿Es la honesta mitad de vuestro lecho  
esta dama gentil? —*

„EL TAO DE SAN ANTON.“ — Dieses Schauspiel ist, obgleich im Stile der gewöhnlichen Heiligendramen der Epoche, doch bedeutend annehmbarer als das vorher besprochene. Es behandelt das Leben des heiligen Antonius, verbunden mit der Geschichte eines edeln Jünglings von Memphis, welcher durch Enttäuschungen in der Liebe dazu getrieben wird, das Ordenskleid des Heiligen zu nehmen. Auch der Tod des heiligen Paulus wird unnützerweise hereingezogen. Erscheinungen Christi und der heiligen Jungfrau fehlen nicht, ebenso wenig eine Dosis schaler scholastischer Gelehrsamkeit, unter anderm ein lateinisches Sonett. Das Stück ist unter dem Namen Don Guillem de Castro's gedruckt worden, gehört aber, einer Handschrift der Osuna-Bibliothek und allen innern Anzeichen nach, unserm Claramonte.

„EL INOBEDIENTE Ó LA CIUDAD SIN DIOS“ behandelt die Geschichte des Propheten Jonas und die Bekehrung der Stadt Ninive durch denselben. Den Hauptraum nimmt die Schilderung des gottlosen Lebens in der ungeheuern Stadt ein. Dies geschieht durch eine Reihe lose zusammenhängender Szenen, welche nicht den geringsten Anspruch auf eine geordnete Fabel machen können. Die Sprache erhebt sich nicht zur Poesie und sticht unvortheilhaft gegen die Behandlung biblischer Stoffe durch andere Dramatiker der Epoche ab.

Claramonte hätte wohl keine Dramen geschrieben, wenn ihn nicht sein Beruf hierzu verleitet hätte. Nicht allein fehlte ihm gänzlich das poetische Feuer, was schon aus seiner, trotz gelegentlichen Schwulstes nüchternen Diction erhellt, sondern er war auch durchaus unfähig, einen Stoff dramatisch zu concipiren und zu gestalten. Viele altspanische Dramatiker leiden unter dem Mangel einer dieser Fähigkeiten; wo aber beide fehlen, ist überhaupt kein dramatisches Talent vorhanden und kann auch nie durch Schauspielerroutine ersetzt werden.

---

Ebenfalls Schauspieldirector war:

**Juan Bautista de Villegas,**

über dessen Lebensumstände uns nur dürftige Nachrichten überliefert sind. So finden wir in Andrés de Claramonte's „*Letanía moral*“, Sevilla 1613, unser Juan sei damals in noch zartem Alter schon als Schauspieler aufgetreten. Noch interessanter ist die Angabe an gleicher Stelle, er sei ein Sohn des Antonio de Villegas, des berühmten Schauspieldirectors zu Ende des 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts gewesen. Da Antonio 1615 schon todt war, so lässt sich annehmen, Juan habe zwischen 1613 und 1615 die Führung der Truppe seines Vaters übernommen. Dass er ein Bruder — jedenfalls ein älterer — des Dramatikers Francisco de Villegas war und nach Beendigung seiner Schauspielerlaufbahn das Ordenskleid des heiligen Franciscus nahm, erhellt aus einem in Gallardo's „*Ensayo de una Biblioteca española*“ etc., Col. 683, angezogenen Manuscript. Das Jahr seines Todes ist nicht bekannt.

Eine seiner besten Comödien ist:

„*CÓMO SE ENGAÑAN LOS OJOS Y EL ENGAÑO EN EL ANILLO*“.

— Der Fürst Federico von Visiniano hat um die Hand der schönen Estela, Schwester des Herzogs von Florenz, anhalten lassen, aber noch keinen Bescheid erhalten. Diese Zögerung benutzend, begibt er sich in der Verkleidung eines Juwelenhändlers nach Florenz, um Estela incognito zu sehen, ehe er durch Vertrag gefesselt ist. Der Herzog lässt den angeblichen Kaufmann vor und befiehlt ihm, seiner Geliebten Laura, Gesellschaftsdame Estela's, sowie letzterer selbst seine Waaren zur beliebigen Auswahl vorzuzeigen. Beide Damen wählen — ohne dass die eine die Wahl der andern sieht — je einen von zwei durchaus ununterscheidbaren Diamantringen. Der Ring Estela's wandert bald an die Hand ihres heimlichen Geliebten Carlos, derjenige Laura's an die Hand des Herzogs. Dies ist die Basis der Intrigue. Nun tritt eine neue bewegende Kraft hinzu. Die Herzogin Porcia von Ferrara ist ebenfalls verkleidet nach Florenz gekommen, da sie sich mit dem Herzog zu vermählen wünscht, hat sich mit Federico verständigt und ein Bündniss zu gegenseitiger Unterstützung mit demselben geschlossen, um die Liebesverhältnisse der von ihnen Begehrten

zu durchkreuzen. Als nun Federico im Ankleidegemach des Herzogs den ihm bekannten Diamantring sieht, vermuthet er sofort, dass derselbe eine Gunstbezeigung Laura's sei, entwendet ihn und gibt ihn Porcia. Bald darauf vermisst der Herzog den Ring, sieht den gleichen an Carlos' Hand und wirft ihm das Entwenden desselben vor. Carlos vertheidigt sich — in der Angst, seine Liebe zu Estela zu verrathen — so zweideutig, dass der Herzog glauben muss, er liebe Laura, und ihn verbannt, nachdem er ihm den Ring abgenommen hat. Porcia hat unterdessen den von Federico entwendeten Ring scheinbar unabsichtlich Estela und Laura sehen lassen, sodass beide glauben müssen, ihre Liebhaber seien untreu und hätten Porcia das Kleinod geschenkt. Die sich aus diesen Prämissen ergebenden Verwickelungen sind ebenso zahlreich als interessant. Schliesslich tritt aber die Aufklärung ein; Federico und Porcia werden beschämt und reichen sich, da sie ihre vorherigen Absichten vereitelt sehen, die Hand, während die beiden wahren Liebespaare gleichfalls vereinigt werden. — Die Handlung ist originell erfunden und geistreich geschürzt; das Stück darf ruhig mit der Mehrzahl der Lope de Vega'schen Comödien dieser Art auf eine Linie gestellt werden.

Das Gleiche gilt von „LA DESPRECIADA QUERIDA“, ein Stück, welches lange Zeit thatsächlich für das Werk Lope de Vega's gegolten hat, dessen Autorschaft aber seitdem durch unwiderlegliche äussere Beweise zu Gunsten unsers Villegas festgestellt worden ist. — Zwei Brüder, der König von Böhmen und der König von Ungarn, haben bis zum Tode des erstern hartnäckig Krieg geführt. Der Tod hat aber diesen Hass gelöscht, und Laura, die Erbin des böhmischen Throns, begibt sich zu ihrem Oheim, welcher in seiner Fürsorge schon so weit gegangen ist, ihre Verlobung mit dem Fürsten Carlos von Siebenbürgen anzubahnen. Eine kurze Strecke vor der ungarischen Hauptstadt wird Halt gemacht, um die Vollendung einiger Empfangsvorbereitungen zu ermöglichen. Diese Frist benutzt Laura, um in der Rolle ihrer Muhme und Begleiterin Porcia incognito die Hauptstadt zu besuchen und sich den ihr bestimmten Bräutigam anzusehen. Dieser hat das Glück, ihr zu gefallen, und auch dessen Herz fliegt beim ersten Anblick der vermeinten Porcia zu. Er beschliesst, den Ehrgeiz der Liebe zu opfern, indem er die Hand



der Thronerbin ausschlagen und diejenige der falschen Porcia erbitten will. Diesen Entschluss theilt er dem Könige mit, welcher ihn deshalb vom Hofe verbannt. Als nun Laura in ihrer wahren Rolle einzieht, gelangt der erste Liebesbrief Carlos' natürlich an die falsche Adresse, d. h. an die richtige Porcia, und selbst spätere persönliche Unterredungen werden durch Zweideutigkeiten und Verlegenheit derart misverstanden, dass sich die Aufklärung bis zum Schlusse des dritten Actes hinauszieht. — Es liegt auf der Hand, wie sehr hier die Intrigue auf Spitzen gestellt ist, und wie das erlösende Wort in der Wirklichkeit weit früher hätte fallen müssen, als es die nachdenkende Geschicklichkeit eines geistreichen Lustspiieldichters verzögert hat. In diesem sowie in dem vorher besprochenen Stücke ist die Meisterschaft des Villegas in wirklich geistreichen doppelsinnigen Reden wahrhaft bewundernswerth. Die allgemeine Familienähnlichkeit der beiden Dramen ist unverkennbar, sogar die Namen der Heldinnen, Porcia und Laura, sind identisch.

„EL MARIDO DE SU HERMANA“ (La mentirosa verdad). — Auch in diesem Schauspiel tritt die Eigenart unsers Dichters hervor, durch zweideutige Reden die Wahrheit zur Lüge zu stempeln und umgekehrt. Ist aber dieses Mittel in den vorher besprochenen Stücken in Lustspielmanier angewandt, so finden wir hier, dass es der Dichter ebenfalls verstanden hat, auf gleiche Weise unsere tragische Theilnahme zu erregen. Allerdings ist auch hier der Schluss ein befriedigender, aber eine Reihe packender Scenen in leidenschaftlicher Sprache geht der Lösung voraus. — Die regierende Gräfin von Barcelona hat sich heimlich mit ihrem Jugendgespielen, dem Grafen Carlos vermählt und erfährt kurz darauf, derselbe sei infolge einer seinerzeitigen Kindervertauschung ihr Bruder. Ausser sich vor Schmerz, will sie abdanken, wird aber noch rechtzeitig unterrichtet, der stattgehabte Tausch sei gleich nachher wieder zurückgemacht worden.

Ein Drama, welches ebenfalls eine vermeinte Geschwisterliebe behandelt, ist „LA MORICA GARRIDA“ (Los hermanos más amantes). Auch hier ist eine Kindervertauschung im Spiel, welche aber nicht allein eine anscheinende, sondern auch eine wirkliche Liebesleidenschaft unter Geschwistern zur Folge hat. Glücklicherweise bleibt letztere in den Grenzen platonischer

Verehrung. Ein Anklang an „EL BASTARDO DE CEUTA“ von Grajales findet sich in dem Umstande, dass die vertauschten Kinder sich als Maure und Christ im Kampfe gegenüberstehen. Im übrigen entbehrt das Stück der pathetischen Affecte und Diction, sowie der folgerichtigen Handlung des „MARIDO DE SU HERMANA“ und ist überhaupt eine wenig verdienstvolle Production.

„EL BUEN CABALLERO, MAESTRE DE CALATRAVA“ steht etwa auf gleicher Linie mit „LA MORICA GARRIDA“, nur gewinnt es gegen Schluss durch die Todesscene des Grossmeisters etwas an Poesie. In loser Weise werden uns einige Episoden aus dem Leben Don Rodrigo Giron's, Grossmeister von Calatrava, vorgeführt, aber leider sind diese glänzenden Balladenstoffe nicht mit dichterischer Tiefe erfasst und ausgeführt.

„LA VICTORIA DEL ALBIS POR CARLOS QUINTO“ schildert einen Theil des Schmalkaldischen Kriegs mit der Schlacht von Mühlberg in sehr unhistorischer Weise. In die Kriegseignisse ist die Ehren- und Liebesgeschichte eines Don Alvaro verwebt, welcher durch sein Beispiel die Eroberung von sechs in der Elbe liegenden feindlichen Barken veranlasst und dadurch wesentlich zum Siege beigetragen haben soll. Das Drama ist, wenn auch lose gefügt, durch die ausführliche Charakterzeichnung Karl's V. interessant. Am Schlusse, nachdem angedeutet worden ist, dass Karl die Regierung seinem Sohne Philipp übergeben wolle, finden sich die Verse:

*Y esta es la primera parte  
del mayor hecho de Carlos.*

Sollte diese Stelle Don Diego Jimenez de Enciso den Anstoss zu dem Drama „LA MAYOR HAZAÑA DEL EMPERADOR CARLOS QUINTO“ gegeben haben (etwa als „Segunda parte“), dessen erster Druck sich im gleichen alten Comödienbände wie „LA VICTORIA DEL ALBIS“ vorfindet?

„LA LEALTAD CONTRA SU REY“ ist ein, von den vorhergehenden halbgeschichtlichen Dramen sowohl in Behandlung als Sprache durchaus verschiedenes Stück. Es liest sich wie eins der Durchschnittsdramen Lope's gleicher Art und behandelt die oft dramatisirte Periode der Minderjährigkeit Alfonso's VIII. mit den Fehden der Castro's und Lara's.

„EL DISCRETO PORFIADO“ (mit einer Schlussvariante auch als Werk dreier Autoren gedruckt) schildert in lose gefügten Szenen, wie ein Caballero, der das Unglück hat, einen Gegner im Duell zu tödten, unbewussterweise in dessen Haus flüchtet, von dessen Schwester anfänglich beschützt, nachher verfolgt wird, schliesslich aber durch unaufhörliches Werben und Listen aller Art deren Hand erringt.

Ein Stück über die Geburt Christi und die damit zusammenhängenden Ereignisse ist „EL SOL Á MEDIA NOCHE Y ESTRELLAS Á MEDIO DÍA“, aber dessen schwerfälliger Gang, zerrissene Handlung und prosaische Auffassung bieten zu einer nähern Besprechung keinen Anlass.

Unserm Villegas ist bisher zu wenig Aufmerksamkeit geschenkt worden. Vielleicht rührt dies daher, dass „LA DESPRECIADA QUERIDA“ als ein Werk Lope de Vega's angesehen wurde, während „CÓMO SE ENGAÑAN LOS OJOS“ heute noch in einem höchst seltenen alten Comödienbände vergraben liegt. Diese beiden Stücke jedoch sichern ihm, in Verbindung mit „EL MARIDO DE SU HERMANA“, einen ehrenvollen Platz in der Literaturgeschichte seiner Zeit und erheben ihn weit über seinen Berufsgenossen Claramonte. Seine übrigen uns erhaltenen Dramen würden allerdings eher die Nachlässigkeit rechtfertigen, mit welcher er bis jetzt behandelt worden ist.

---

Der berühmte Dichter der „SOLEDADES“, welcher der vielberufenen Schule der Gongoristen (Culteraner) den Namen geliehen hat, dessen Januskopf die wunderbarsten Blüten der Volkspoesie und die gezier testen Blumen dichterischer Rhetorik producirt hat,

**Luis de Góngora y Argote** (geb. 1561),

hat sich auch im dramatischen Fache versucht. Allerdings mit wenig Glück und auch wohl mit wenig Ausdauer, denn von den uns erhaltenen, mit Sicherheit diesem Dichter zugeschriebenen Dramen ist nicht ein einziges von ihm vollendet worden. Zwei davon sind überhaupt Bruchstücke geblieben, der Schluss des dritten,

„LAS FIRMEZAS DE ISABELA“, ist von der Hand seines Bruders Don Juan. Dessen Inhalt ist etwa folgender. Lelio, ein Caballero, hat sich durch Vollmacht mit einer — in einer fremden Stadt wohnenden — Doña Isabela verlobt. Um ihren Charakter kennen zu lernen, nimmt er bei ihrem Vater Dienste. Isabela verliebt sich bald in den vorgeblichen Diener, welchem diese schnelle Zuneigung nur halb gefällt. Er stellt ihre Standhaftigkeit deshalb auf viele Proben, unter anderm auch auf diejenige, einen Freund als den vertragsmässigen Bräutigam erscheinen zu lassen. Isabela jedoch verschmäht den Pseudo-Lelio und besteht überhaupt alle Proben siegreich. — Die Verwickelungen, welche durch Vervielfältigung entstehen (es sind nicht weniger als drei Väter aus verschiedenen Städten mit drei Söhnen vorhanden), sind sehr schwerfällig; ausserdem sind alle möglichen Bühnenmittel in das Stück gepresst: Verwechselungen, falsche Namen, falsche Zeugnisse, Verkleidungen, frühere Liebschaften u. s. w., so dass sich dieser „embarras de richesse“ wie Blei auf die Nerven des Lesers legt. Zählt man zu diesen ermüdenden Dingen die oft gezielte Sprache, die vielen „apartes“ und den mit Gewalt witzig sein wollenden, über Gebühr viel redenden Gracioso, so wird man die Unerquicklichkeit des Stücks begreifen. — Der Titelheld von:

„EL DOCTOR CARLINO“ (nicht ganz zwei Acte) ist derselbe kupplerische Schelm, welchen Antonio de Solís in seiner gleichnamigen Comödie vorführt. Das Stück Góngora's ist ebenso schwerfällig als dessen „LAS FIRMEZAS DE ISABELA“ und hat obendrein noch den Fehler, dass es bis zur Unklarheit mit Witz — und leider Witz der obscönsten Art — vollgepfropft ist.

„LA COMEDIA VENATORIA“ ist nur ein kurzes Bruchstück in der Manier einer erweiterten Ekloge, welches von neuem zeigt, wie der Lyriker Góngora den Dramatiker unendlich weit überragt. Es sind einzelne schöne Stellen darin, besonders die Redondillas am Schlusse, aber diese sind eben lyrisch, nicht dramatisch.

---



## Der Pater Gabriel Tellez (Tirso de Molina).

Dieser bedeutende und fruchtbare Dramatiker wurde 1570 zu Madrid geboren. Er studirte Philosophie und Theologie in Alcalá de Henares. Ende Mai 1613 finden wir ihn als Mitglied des Ordens der barmherzigen Brüder in Toledo, anfänglich als „Presentado“ (Stufe vor dem Doctor der Theologie), dann als Doctor der Theologie, Prediger und Mitvorsteher. Im Jahre 1645 wurde er Comendador des Klosters von Soria. Sein Tod erfolgte im Februar 1648. Diese dürftigen Notizen enthalten alles, was wir über den Lebenslauf des berühmten Mannes wissen.

Was seine dramatischen Werke angeht, so wird deren Anzahl von ihm selbst in „*Los Cigarrales de Toledo*“ auf 300 binnen 14 Jahren, später von seinem Neffen Avila in der Widmung des dritten Bandes der Comödien seines Oheims auf 400 binnen 20 Jahren angegeben. Die erwähnte Widmung datirt vom Jahre 1633, und da das Drama „*LAS QUINAS DE PORTUGAL*“ am 8. März 1638 von dem Dichter selbst unterschrieben ist, so lässt sich annehmen, dass die Jahre 1633 bis 1638 die Zahl von 400 Comödien um ein Bedeutendes vermehrt haben mögen. Siebzig bis achtzig dieser Stücke sind auf uns gekommen, von welchen einundfünfzig in der höchst seltenen Sammlung der Comödien des Dichters in fünf Bänden enthalten sind. Nach 1638 bis 1640 scheint er sich mit geschichtlichen Werken: „*Historia general de Nuestra Señora de la Merced*“, „*Génealogía del Conde de Sástago*“, und kleinern Arbeiten beschäftigt zu haben.

Die allgemeine Charakteristik des dramatischen Genies unsers Tirso de Molina (Pseudonym für Gabriel Tellez) behalten wir uns vor, bis wir des Dichters bemerkenswertheste Dramen dem Leser vorgeführt haben und an der Hand der Bemerkungen über die einzelnen, zur Uebersicht über die Allgemeinheit schreiten können.

Eins seiner bekanntesten Schauspiele ist „*LA PRUDENCIA EN LA MUJER*“. — Nach dem Tode des Königs Don Sancho „el bravo“, welcher eine schöne junge Witwe, Doña María de Molina, und ein unmündiges Kind (den spätern Ferdinand IV.) hinterlässt, treten drei Bewerber um die Hand der erstern und die Regierung auf. Diese sind Don Enrique, Oheim des

verstorbenen Königs, Don Juan, Bruder, und Don Diego Lopez de Haro, Vetter desselben. Alle drei machen ihre Ansprüche vor Doña María geltend, aber diese zeigt ihnen nach einer beweglichen Ansprache ihr Söhnchen Fernando, mit der Königskrone auf dem Throne sitzend, und erklärt, dass sie der Asche ihres Gemahls ewige Treue bewahren und keinen neuen Herrn in Castilien und Leon anerkennen werde. Die drei Bewerber gehen mit der Erklärung ab, ihr Recht mit den Waffen wahren zu wollen, es entsteht ein Tumult, die Königin muss mit ihrem Söhnchen fliehen, und die Infanten Don Enrique und Don Juan, welche sich über eine Theilung der Reiche geeinigt haben, sehen sich bereits als Sieger an. Bald aber wendet sich das Blatt. Die Königin sucht Hülfe bei den mächtigen Brüdern Don Juan Alonso und Don Pedro Caravajal, sowie bei deren Gegner Don Juan de Benavides. Die Caravajales und Benavides setzen die Stammfeindschaft bei Seite, nehmen mit Hülfe ihrer Freunde und des guten Rechts Toledo wieder ein und verhaften die Infanten. Diesen wird der Tod angedroht, aber die Königin verzeiht ihnen und überhäuft sie mit Gnaden, um sie aus Feinden in Freunde zu verwandeln.

Zweiter Act. Die Grossmuth der Königin ist auf unfruchtbaren Boden gefallen, denn der Infant Don Juan besticht den Hauptarzt des jungen Königs, den Juden Ismael, seinen Patienten mittels eines Arzneitranks zu vergiften. Als aber der Verräther mit der Giftschale in das königliche Gemach eintreten will, fällt ihm ein Gemälde der Königin, welches über der Thüre hängt, vor die Füsse. Er sieht darin eine schlimme Vorbedeutung, geräth in Verwirrung und entschuldigt sich bei der dazukommenden Königin in derart verdächtiger Weise, dass diese ihn zwingt, seinen Trank zuerst zu kosten. Er stürzt hinter der Scene todt zu Boden. Die Königin gibt jetzt den Infanten, den Caravajales und Benavides Audienz. Den Gegenstand der Berathungen bilden hauptsächlich Grenzstreitigkeiten, und dafür wird Geld und nochmals Geld verlangt, während die Königin von Mitteln so entblösst ist, dass sie ihre Besitzungen und ihr silbernes Tafelgeschirr verkauft und ihre Witwenhaube einem segovianischen Kaufmanne als Unterpfand für eine Summe Geldes bestellt. Nachdem die Geschäfte erledigt sind, bleibt die Königin mit

Don Juan allein und gibt ihm auf das deutlichste zu verstehen, dass sie um seinen Verrath wisse. Sie sagt ihm beim Abgehen, er möge sich bei demjenigen erkundigen, der mit ihm im Zimmer bleibe, nachdem sie dasselbe verlassen habe. Der Infant entdeckt den Leichnam des Juden und will sich im Gefühl der Scham und Verzweiflung mit dem übriggebliebenen Gifte tödten. Diese That verhindert die zurückkehrende Königin, aber neuer Verrath lohnt ihre Grossherzigkeit. Nachdem Don Diego Lopez de Haro gefangen eingebracht, aber nicht eingekerkert worden ist, versucht Don Juan, diesen in Verbindung mit einigen andern unzufriedenen Edelleuten durch Verdächtigungen der Tugend Doña María's aufzuhetzen; er behauptet nicht allein, dass sie unerlaubten Umgang mit Don Juan de Caravajal unterhalte, sondern auch, dass sie selbst den jüdischen Arzt veranlasst habe, ihrem Sohne Gift zu reichen. Schliesslich geben sich die Caballeros Stelldichein für den Abend in einem Landhause. Die Königin, welche die Unterredung belauscht hat, lässt zur bestimmten Zeit das Landhaus von ihren Wachen umzingeln, wirft den infolge der Ueberrumpelung gänzlich fassungslosen Edelleuten ihren Verrath vor und zwingt sie durch Androhung des Todes, einen Theil ihrer übermässigen Einkünfte abzugeben. Dies ist die bekannte Episode, welche gewöhnlich in die Regierung Heinrich's III. verlegt wird.

Dritter Act. Der junge König hat das siebzehnte Lebensjahr erreicht, und die Königin tritt ihm nach einer ebenso staatsklugen als zärtlich mütterlichen Anrede die Regierung ab. Kaum hat sie jedoch den Rücken gewendet, um nach einer Besetzung bei Palencia abzureisen, als der Infant Don Enrique, der inzwischen gefangen gehaltene und aus dem Kerker entflohene Infant Don Juan und andere Unzufriedene dem jungen, unerfahrenen Monarchen die frühern Verleumdungen gegen seine Mutter auftischen, welche sie damals vergeblich Don Diego Lopez de Haro eingeflüstert hatten. König Ferdinand schenkt ihnen williges Gehör und sendet Don Juan mit zwei Begleitern ab, um seine Mutter und ihre Günstlinge, die Caravajales, zu verhaften. Der Infant, welcher die Königin immer noch liebt und den Plan hegt, sich mit ihr zu vermählen und Ferdinand vom Throne zu stürzen, verhaftet nur die Caravajales und theilt dann der Königin seine eben er-

wähnte Absicht mit, bekräftigt durch einen schriftlichen Vertrag. Dies bricht ihm endgültig den Hals, denn die Königin übergibt das Document ihrem Sohne, welcher — seine Leichtgläubigkeit schon halb bereuend — dem Infanten auf den Fersen gefolgt ist. Die Verräther werden jetzt verbannt und die Getreuen belohnt. Der Dichter verspricht am Schlusse ein zweites Schauspiel mit dem Schicksale der Brüder Caravajales, welches uns indessen nicht erhalten ist.

Die Haupteigenthümlichkeit des Paters Tellez tritt gleich in diesem erstbesprochenen Drama in auffallender Weise hervor: seine Vorliebe für das weibliche Geschlecht. Diese Königin María ist in Klugheit, Tapferkeit und Tugend himmelhoch erhaben über die männlichen Figuren des Stücks, um sie dreht sich alles, ihr hat der Dichter seine schönsten Gedanken, seine ganze poetische Begeisterung in den Mund gelegt. Die Folge davon ist eine Farbenpracht in ihren Reden, ein Glanz in ihrem Auftreten, der den Hauptreiz des Dramas bildet. Im übrigen könnte die Handlung, wie in allen Stücken Tirso's, besser geführt sein. Die Sprache ist durchaus schön, aber immerhin mag bemerkt werden, dass die gewöhnlichen vierfüssigen Verse, das Nationalversmaass der Spanier, nicht allein pathetischer, sondern auch geradezu farbenprächtiger erscheinen, als die wegen letzterer Eigenschaft an vielen Stellen bevorzugten italienischen Octaven. Diese Bemerkung bezieht sich indessen nicht allein auf vorliegendes Stück, sondern kann im spanischen Drama als allgemeine Beobachtung aufgestellt werden. Im „romance“ bewegt sich der Spanier kühn und frei, in den Octaven tritt die Beengung durch die vielen Reime und eine Art hochfliegen wollende und dadurch schwülstig werdende Diction nur allzu oft deutlich hervor.

Die Thaten der Brüder Pizarro hat Tirso in drei Schauspielen behandelt, welche er „HAZAÑAS DE LOS PIZARROS“, I., II. und III. Theil, betitelt. Ausserdem trägt jeder Theil noch einen besondern Titel. Man sollte denken, die Stücke folgten sich in chronologischer Weise und bildeten eine Art Trilogie. Dies ist aber nicht der Fall, wie aus nachfolgenden kurzen Inhaltsangaben hervorgeht.

Der erste Theil: „TODO ES DAR EN UNA COSA“, fängt entschieden ab ovo an, denn in demselben wird die Liebes-



geschichte Don Gonzalo's, des Vaters Don Francisco's, sowie des Letztern Geburt und Lebenslauf bis zum fünfzehnten Jahre dargestellt. Der unbeugsame Charakter des grossen Conquistadors ist mit kräftigen Strichen gezeichnet. Erwartet man in den folgenden Stücken die Fortsetzung der Lebensgeschichte Don Francisco's, so findet man sich getäuscht, denn weder in dem zweiten noch in dem dritten Theile erscheint derselbe auf der Bühne, und magere gelegentliche Erzählungen müssen uns für diese Abwesenheit Ersatz leisten.

Der zweite Theil: „LAS AMAZONAS EN LAS INDIAS“, schildert uns den Kriegszug des Bruders Don Francisco's, Don Gonzalo, gegen die zauberkundigen Amazonen am Marañon, welche mehr durch den Naturtrieb der Liebe als durch die Waffen besiegt werden. Hierauf folgen die weitem Schicksale Gonzalo's bis zu dessen Hinrichtung wegen Tödtung des abgesetzten Statthalters Blasco Nuñez Vela.

Der dritte Theil: „LA LEALTAD CONTRA LA ENVIDIA“, greift chronologisch wieder weit zurück und beschäftigt sich hauptsächlich mit Don Fernando Pizarro, dessen Siege, Kerkerhaft in Spanien und schliessliche Wiedereinsetzung in alle Ehren sich in losen Bildern vor uns entrollen.

Betrachtet man diese drei Stücke als Trilogie, so fällt sofort auf, wie planlos dieselben zusammengewürfelt sind. Nimmt man dagegen an, jeder Theil solle das Schicksal je eines der Brüder Pizarro schildern, so muss man weiter voraussetzen, dass der Herausgeber der Dramen (Francisco Lucas de Avila, Neffe des Dichters) die Theile willkürlich mit I, II und III bezeichnet habe, denn zwischen dem jetzigen ersten und zweiten Theile müsste wenigstens ein weiteres Drama liegen, welches die Schicksale des Haupt-Conquistadors Don Francisco fortführte. Es ist doch unglaublich, dass der Dichter nur die Knabenstreiche dieses Haupthelden bis zum fünfzehnten Lebensjahre geschildert und seine wirklichen Thaten in Peru gänzlich übergangen haben sollte. Wie dem auch sei, so ist die Handlung der uns erhaltenen Stücke durchaus unorganisch und undramatisch. Erzählungen von oft unmässiger Länge sollen die lebendige Darstellung ersetzen, und dieses schwächliche Auskunftsmittel hat auch die äusserliche Wirkung, an die Stelle dramatischer Poesie eine Art Rhetorik zu setzen, welche bedenklich nahe an Schwulst streift. Dies

ist besonders im zweiten Theile der Fall, wo es auch der Dichter selbst zu fühlen scheint, denn inmitten einer unendlichen Erzählung werden folgende Verse eingeschaltet:

Caravajal. *Perdone Vuesenoria,  
si excedo ponderador,  
porque ahora no se estimen  
discursos en canto llano,  
mientras no se hiperbolizan,  
que vocablos con guedejas  
son los que el vulgo autoriza etc.*

Im übrigen finden sich natürlich schöne Stellen in Menge, und die Stücke sind verdienstvolle Gedichte, nur keine Dramen.

„LA ELECCION POR LA VIRTUD“ ist die Geschichte des Papstes Sixtus V. bis zu dessen Erhebung zum Cardinal. Matos hat dieses Stück in seinem „HIJO DE LA PIEDRA“ in jeder Beziehung verbessert.

„EL AQUÍLES“ behandelt die Verkleidung des jungen Titelhelden als Jungfrau, seinen Dienst bei der schönen Deidamia und seine Entdeckung durch Ulysses. Hiermit müsste das Stück schliessen, aber der Dichter hatte eine zweite (uns verloren gegangene) Achillescomödie für den nächsten Tag in Reserve, wie er uns am Schlusse sagt, und deshalb werden wir noch bis zu den Mauern Trojas geführt. Dort schliesst die Handlung in undramatischer Weise mit dem Herabsteigen Hektor's von den Wällen, um mit Patroklos zu kämpfen. Es ist eins der bessern spanischen Dramen, welche die griechische Heldensage behandeln. Besonders glänzend ist eine Scene, in welcher Achilles als vermeinte Jungfrau in angenommener Männerrolle mit Deidamia einen Liebesdialog führt, wobei seine wirkliche Liebesglut alle Schranken der Verstellung durchbricht.

Legendenhafte Stoffe behandeln folgende Dramen:

„EL ÁRBOL DEL MEJOR FRUTO.“ Dieses Schauspiel hat das Leben Konstantin's des Grossen und seine Entdeckung des wahren heiligen Kreuzes zum Vorwurf; es ist ein mittelmässiges Machwerk.

„LA PEÑA DE FRANCIA“ behandelt, dem Titel nach, die Auffindung des bekannten Muttergottesbildes. In Wahrheit aber wird uns eine, aller geschichtlichen Wahrheit ins Gesicht schlagende, ebenso romantische als buntscheckige Geschichte

der Abenteuer des Infanten Enrique gegeben, des bekannten Ruhestörers während der Regierung Johann's II. von Castilien. Hier hat die wahrhaft erstaunliche Erfindungsgabe unsers Dichters doch etwas zu üppige Blüten getrieben.

„LOS LAGOS DE SAN VICENTE.“ — Casilda, eine maurische Prinzessin, leidet an einer unbekannten Krankheit. Der heilige Vincentius erscheint ihr und gibt ihr die Versicherung, sie werde genesen, wenn sie in seinen Seen bade. Casilda macht sich auf, dieselben zu suchen, findet sie, genest und baut in der Einsamkeit ein Haus mit Altar, welches ihr der Dämon zerstört. Der Schlussactus, wie Gott das von ihm selbst wieder aufgebaute Haus gleich dem Hause von Loretto durch die Luft schweben und sich auf einen Felsen niedersenken lässt, geht vor den Augen des Zuschauers vor sich. Wie oftmals in den Stücken unsers Dichters, wird uns auch hier eine etwa 350 Verszeilen lange Rede aufgetischt, welche uns in diesem Falle über die Grundwahrheiten der katholischen Religion in Form eines Glaubensbekenntnisses der frommen Casilda belehrt.

„EL CONDENADO POR DESCONFIADO.“ — Paulo, ein dreissigjähriger Eremit, lebt seit zehn Jahren als Büsser in der Wüste. Da er jedoch einstens träumt, er werde trotz seines frommen Lebens zur Verdammniss eingehen, beginnt er an seiner Erlösung zu zweifeln, und ruft jammernd Gott um ein Zeichen an, ob ihm nach seinem Tode die Seligkeit beschieden sei. Der Dämon ersieht seine Gelegenheit, erscheint dem Zweifelnden in der Gestalt eines Engels und gibt ihm als das ersehnte — in der gewohnten Art des Teufels lügnerisch-wahre — Zeichen an, sein Schicksal werde dasjenige eines gewissen Enrico, Sohn Anacoreto's, sein, welchen er am Seethore zu Neapel finden werde. Paulo macht sich freudig nach dieser Stadt auf, indem er hofft, in diesem Enrico einen Heiligen zu entdecken. Als er aber in demselben einen der grössten Verbrecher Neapels begegnet, verzweifelt er an seinem Heile, wirft seine Kutte ab und geht als Räuber in das Gebirge, um nicht nur die ihm vermeintlich vorausbestimmte Strafe eines lasterhaften Lebens, sondern auch dessen Wollust zu kosten.

Zweiter Act. Enrico wird uns jetzt auch von seiner tugendhaften Seite gezeigt; diese besteht in einer zärtlichen Fürsorge für seinen alten und gelähmten Vater, dem er aus

Kindesrücksicht sogar seine Verbrechen verheimlicht. Ein neuer Mord unter erschwerenden Umständen zwingt ihn jedoch, seinen Vater und Neapel zu verlassen. Er fällt in die Hände der Räuberbande Paulo's. Letzterer, welcher fest an die Identität seines Schicksals mit demjenigen Enrico's glaubt, verfällt auf den Gedanken, dessen Disposition zur Bussfertigkeit durch Androhung des Todes zu erproben. Er lässt ihn deshalb an einen Baum festbinden, stellt die Räuber mit geladenen Flinten vor ihn hin und ermahnt ihn dann in seiner frühern Büsserkutte, sich durch Beichten seiner Sünden mit Gott zu versöhnen. Enrico setzt diesen Versuchen vollständige Hartnäckigkeit entgegen. Paulo lässt ihn infolge dessen losbinden und nimmt ihn unter seine Bande auf. Die Verzweiflung an seinem Heile ergreift den frühern Büsser jetzt derart, dass ihn selbst die Erscheinung Christi in Gestalt des Hirten, welcher das verlorene Lamm sucht, nicht zur Erkenntniss der unendlichen Barmherzigkeit Gottes bringt.

Dritter Act. Enrico begibt sich heimlich nach Neapel, um seinen geliebten Vater zu sich zu holen, wird aber erkannt, verhaftet und zum Tode verurtheilt. Auch jetzt verweigert er die Beichte, bis sein Vater im Kerker erscheint und ihn zu diesem Act der Busse eindringlich ermahnt. Die Thränen des zärtlich geliebten Greises schmelzen sein rauhes Herz, er ruft reuevoll die Barmherzigkeit Gottes an, wird erhört und nach der Hinrichtung von Engeln gen Himmel getragen. Paulo dagegen wird von den ihm nachsetzenden Landleuten zu Tode verwundet, stirbt in Verzweiflung an der Gnade Gottes, da er das ihm erzählte selige Ende Enrico's für eine Täuschung des Dämons hält, und wird von der Hölle verschlungen.

Das Stück hat einen packenden Stoff, welcher in pathetischer, durchaus poesievoller Weise behandelt ist. Die Führung der Handlung ist derjenigen der meisten Dramen Tirso's überlegen. Die bewusste Gegenüberstellung des grossen Verbrechers, welcher im letzten Augenblicke zur Seligkeit gelangt, und des heiligen Büssers, welcher durch einen Traum zum Zweifel und dessen äussersten Folgen gebracht wird, ist von ausserordentlicher Wirkung. Wenn das Stück unserm Tirso wirklich angehört, so glänzt es als einer der schönsten Edelsteine in seiner Dichterkrone. Die Autorschaft ist jedoch



nicht ganz sicher, da es in dem zweiten Bande seiner Comödien abgedruckt ist, über welchen am Schlusse vorliegender Abhandlung ausführlich gesprochen werden soll. *p. 372 ff.*

Mehr oder weniger an die Bibel lehnen sich folgende Dramen an:

„TANTO ES LO DE MÁS COMO LO DE MÉNOS.“ In diesem Stücke haben wir eine Verquickung der Parabel vom reichen Manne und dem armen Lazarus mit derjenigen vom verlorenen Sohne. Grösseres Interesse kann indessen die Behandlung dieser Stoffe seitens unsers Dichters nicht erregen.

„LA MEJOR ESPIGADERA“, „LA VENGANZA DE TAMAR“ und „LA MUJER QUE MANDA EN CASA“ sind besser. Sie behandeln die Geschichte der Ruth, die Vergewaltigung Tamar's durch ihren Bruder Ammon und ihre Rache bei Absalon's Gastmahl, ferner die Geschichte Jesabel's. Die Führung der Handlung lässt, wie bei fast allen Dramen Tirso's, viel zu wünschen übrig, dagegen erfreuen die beiden ersten Stücke durch eine blühend poetische Sprache. Bei der Scene in „LA VENGANZA DE TAMAR“, in welcher Ammon die Mauer des Palastgartens übersteigt, in dem seines Vaters Frauen in der Dunkelheit lustwandeln, athmet man die drückende Schwüle einer palästinischen Sommernacht, man hört mit dem bezauberten Ammon das Saitenspiel und den seelenvollen Gesang seiner Schwester Tamar und fühlt, wie sich in dieser Atmosphäre die verzehrende Leidenschaft in ihm entzündet, welche ihn schliesslich zu dem Verbrechen treibt, das er mit dem Tode sühnen muss. Den ganzen dritten Act des Stücks hat Calderon in dem zweiten Acte seines Schauspiels „LOS CABELLOS DE ABSALON“ beinahe wörtlich abgeschrieben.

In „LA VIDA DE HERÓDES“ tritt die Schwäche unsers Dichters in Führung einer Handlung auffallend hervor. Die Fabel dreht sich hauptsächlich um das Verhältniss des Herodes zu der schönen Mariamne, aber statt einer Katastrophe mit letzterer, haben wir am Schlusse die Erscheinung der Heiligen drei Könige, deren Anbetung Christi, die Ermordung der unschuldigen Kindlein und den plötzlichen Tod des Herodes, als er eigenhändig zwei Kinder erwürgt, also eine Katastrophe, welche nicht aus der in der Hauptfabel auf sich geladenen tragischen Schuld des Helden hervorgeht.

Heiligencomödien sind folgende:

„EL MAYOR DESENGAÑO.“ In diesem Schauspiele führt uns der Dichter in ergreifender Weise vor, auf welche Art der heilige Bruno zur Entsagung der Welt und Gründung des Kartäuserordens gebracht wurde. Der erste Act zeigt seine trüben Erfahrungen in Liebe und Freundschaft, der zweite die Unzuverlässigkeit des mit den Waffen errungenen Glücks, der dritte die Nichtigkeit gelehrter Bestrebungen. Es ist ein Stück, welches die Lope'schen Heiligendramen an poetischer Tiefe weit übertrifft.

„SANTO Y SASTRE“ ist die Geschichte eines heiligen Schneiders. Hier haben wir — im Gegensatze zu „EL MAYOR DESENGAÑO“ — die kindischen Scenen der Heiligenstücke gewöhnlichen Schlages, welche durch die köstlichen Witze des Gracioso auf wahrhaft boshafte Weise in das hellste Licht gerückt werden.

„LA DAMA DEL OLIVAR“ behandelt einige Wunder der Heiligen Jungfrau, „LA SANTA JUANA“, zwei Theile, diejenigen der Titelheiligen sowie ihre Prüfungen, „EL CABALLERO DE GRACIA“ die Schicksale des frommen Jacobo de Gracia. Die Sprache dieser Schauspiele ist eine blühende, aber die Handlung leidet unter den gewöhnlichen Mängeln dieser Art Stücke, wenn auch in geringerem Maasse als bei Lope de Vega. — Aus dem Umstande, dass Antonio Enriquez Gomez bei Aufzählung seiner Dramen in „*Sanson Nazareno*“, 1656, einen Titel „EL CABALLERO DE GRACIA“ anführt, hat Barrera schliessen wollen, das eben besprochene, im 31. Bande der Escogidas abgedruckte Stück unsers Tirso möge das verloren geglaubte des Enriquez Gomez sein; dies ist aber, dem Stile nach, durchaus unwahrscheinlich.

Von „LA CONDESA BANDOLERA“ soll, hauptsächlich der Seltenheit des Stücks halber, eine kurze Skizze der Handlung gegeben werden. — Carlos, Herzog von Calabrien, verliert sich auf einem entlegenen Jagdgrund im Walde. Er trifft auf ein einsames Landhaus, welches von der schönen und vielbegehrten, aber männerverachtenden Gräfin Ninfa bewohnt wird. Deren allgemeine Abneigung hält jedoch gegenüber dem stattlichen, lebenswürdigen Unbekannten nicht Stand, und in kurzer Zeit überliefert ihm die spröde Schöne ihre weibliche Ehre unter dem Versprechen der Ehe. Carlos, welcher seine Vermählung mit Diana, Tochter des Königs

von Neapel, verschwiegen hat, fühlt am nächsten Tage die unausbleibliche Reue, sieht in der Nähe ein Schiff ankern und kehrt mit demselben nach seiner Hauptstadt Cosenza zurück. Ninfa geräth über diese Verrätherei derart ausser sich, dass sie aus ihren Vasallen eine fünfhundert Mann starke Räuberbande bildet und jedes männliche Wesen, welches ihr in die Hände fällt, ihrem Rachebedürfniss opfert. Der Herzog verzehrt sich inzwischen in neu erwachter Sehnsucht nach der verlassenen Geliebten, gibt einen Ruf seines Schwiegervaters nach Neapel als Grund für eine längere Abwesenheit vor und kehrt auf Ninfa's Landgut zurück. Auf dem Wege dahin fällt er der Gesuchten in die Hände und entdeckt ihr seinen wahren Stand und Namen. Die gekränkte Gräfin verzeiht ihm unter der Bedingung, dass er seine Gemahlin tödte und sich alsdann mit ihr vermähle. Beide verlassen das Gebirge in der Dunkelheit, Ninfa verliert Carlos aus den Augen und hat eine Vision des Todes, welche sie zu dem Entschlusse bringt, bei einem frommen Einsiedler Busse zu thun. Carlos folgt ihr tagelang in wahnsinniger Liebe, kann sie aber nicht erreichen. Unterdessen hat sich die Herzogin Diana aufgemacht, ihren Gemahl zu suchen. Im Walde sieht sie ein anscheinendes Wild, wirft ihren Jagdspeer nach demselben — und hat die einsam büssende Ninfa tödlich getroffen. Carlos kommt zu der erschütternden Scene. Ninfa erklärt sterbend, sie erhalte den verdienten Lohn für ihre Schuld, aber ihre Busse hat dem Himmel genügt, denn ihre Seele wird von einem Engel gen Himmel getragen, während der bekehrte Herzog und seine Gemahlin den heiligen Leichnam nach Cosenza bringen lassen. — Der Dichter hat den Stoff, nach eigener Angabe in den Schlussversen, einem Buche des Ludovico Blosio entlehnt; in den „*Obras*“ dieses Benedictinerabts, welche aus dem Latein ins Castilianische übersetzt, 1608 zu Madrid, 1609 zu Barcelona erschienen, findet sich jedoch das angezogene Werk: „*Morales ejemplos*“, nicht. Das Stück ist in schöner Sprache geschrieben, und die Handlung ist bedeutend einheitlicher als in den meisten Heiligendramen; der dritte Act fällt jedoch gegen die beiden ersten etwas ab. Die heisse, wenn auch unstatthafte Liebe des Herzogs ist wahrhaft ergreifend geschildert, während Ninfa's Ekstase weniger Theilnahme erregt, da sie von dem Extrem

der rücksichtslosesten Verletzung aller Gesetze ganz unvermittelt durch die Todesvision zum andern Extrem der härtesten Busse, also Unterstellung unter Ausnahmegesetze, überspringt.

Wundergeschichten behandeln ferner:

„DOÑA BEATRIZ DE SILVA“ (Favorecer á todos y amar á ninguno). Dieses Drama gründet sich auf dieselbe Legende wie Lope de Vega's „EL MILAGRO POR LOS CELOS“. Eine gefeierte Schönheit (die Titelheldin) erregt durch ihre Leichtfertigkeit in Gewährung kleiner Gunstbezeugungen einen solchen Aufruhr am Hofe Johann's II. von Castilien, dass die eifersüchtige Königin sie in einen Schrank einsperrt, um sie verhungern zu lassen. Die Heilige Jungfrau nimmt sich indessen der Bedrängten an, erhält sie wunderthätig am Leben und veranlasst sie zu einem ascetischen Lebenswandel.

„QUIEN NO CAE, NO SE LEVANTA“ ist die Geschichte einer Sünderin, welche durch eine Predigt des heiligen Dominicus zur Umkehr bestimmt wird. Wahrhaft empörend ist hier die Ausmalung des Umgangs der Heiligen mit ihrem Schutzengel, der in Gestalt eines schmucken Jünglings (mancebo galan) dargestellt wird und dem sie eheliche Rechte einzuräumen bereit ist. Welche Verwirrung der Begriffe gehört dazu, das Heilige derart mit dem Weltlichen zu vermischen!

Wir kommen zu den Stücken, welche allgemeineren Inhalts sind und meistentheils unter die Rubrik „Comedias de capa y espada“ fallen.

„PALABRAS Y PLUMAS“ dreht sich um die Wahl einer Dame zwischen zwei Bewerbern, von welchen der eine nur eitel Worte und äussere Erscheinung ist, während der andere (natürlich der Spanier!) seine Liebe durch die That beweist und schliesslich den Sieg davonträgt. Die Sprache des Stücks ist blühend schön, doch stört die unendlich lange Erzählung eines Turniers im ersten Act. — Nachbildungen haben Andrés de Baeza in „NO SE PIERDEN LAS FINEZAS“ und F. de Zárate in „QUIEN HABLA MÁS, OBRA MÉNOS“ geliefert.

„EL PRETENDIENTE AL REVÉS“ (El rábano por las hojas) ist ein maliciöses Stück, in welchem die originelle Thorheit eines Herzogs gegeisselt wird, seine Gemahlin unter Anrufung ihrer mitleidigen Selbstlosigkeit zur Vermittlerin bei einer spröden Geliebten machen zu wollen.



Der Inhalt der Comödie „LA VILLANA DE VALLECAS“ soll in seinen Hauptzügen angegeben werden, da das Stück nicht allein Moreto das Original zu „LA OCASION HACE AL LADRON“ geliefert hat, sondern auch die Titelheldin der Typus einer ganzen Reihe Frauengestalten in Tirso's Dramen ist.

Der Hauptmann Don Gabriel de Herrera hat auf der Durchreise nach Madrid in Valencia die schöne Doña Violante kennen gelernt. Unter dem angenommenen Namen „Don Pedro de Mendoza“ hat er ihr den Hof gemacht, unter dem Versprechen der Ehe ihre Liebe genossen und sie alsdann verlassen. In einem Gasthause auf dem Wege nach Madrid trifft er zufälligerweise auf einen wirklichen Don Pedro de Mendoza, welcher von Amerika gekommen ist, um sich mit Serafina, der Tochter eines Freundes seines Vaters, in Madrid zu vermählen. Beide speisen zusammen, um Gelegenheit zu geselliger Unterhaltung zu haben, und theilen sodann auch das Schlafgemach. In frühester Morgenstunde reist Don Pedro so eilig ab, dass sein Diener dessen Koffer im Halbdunkel mit demjenigen Don Gabriel's verwechselt. Der Irrthum wird zu spät entdeckt, und Don Pedro geräth in die grösste Bestürzung, da der Koffer nicht allein seine Legitimationspapiere, sondern auch Wechsel in grossem Betrage und den Werth von 4000 Dukaten in Juwelen enthält. Die entgegengesetzte Wirkung bringt die Verwechselung auf Don Gabriel hervor, welcher gleich auf den Gedanken kommt, Don Pedro's Papiere zu benutzen, um in Madrid die schöne Serafina zu erobern. Er setzt diesen Plan mit um so grösserm Erfolge ins Werk, als seine schmucke Figur bei Serafina sofort den nöthigen Eindruck macht, und ist auf dem besten Wege, seinen Zweck zu erreichen, als die naturgemässen Hindernisse eintreten. Don Pedro hat nämlich unterdessen den Koffer Don Gabriel's geöffnet, darin eine Reihe Empfehlungsbriefe nach Madrid mit Angabe seines Namens gefunden und auf diese Weise erfahren, wo er ihn zu suchen hat. Violante, welche sich in der Verkleidung eines Bauernmädchens ebenfalls auf der Suche nach dem leichtfertigen Hauptmann befindet, kommt zufällig zu der Eröffnung des Koffers, hört Don Pedro's Geschichte und entwirft nun auch ihren Operationsplan. Sie nimmt Dienste bei einem Bewohner von Vallecas, welcher Brot nach Madrid liefert, kommt in das Haus Serafina's und bezaubert

deren Bruder Don Juan derart, dass dieser ernstliche Absichten hegt, sich mit ihr zu vermählen. Unterdessen erscheint Don Pedro, stellt sich bei Serafina's Vater vor, brandmarkt Don Gabriel als Betrüger, findet aber keinen Glauben und wird sogar auf Veranlassung Don Vicente's, des auf der Suche nach Violante befindlichen Bruders derselben, als vermeinter Don Gabriel de Herrera verhaftet. Violante spielt jetzt neue Karten aus, um die Vermählung ihres Ungetreuen mit Serafina zu verhindern. Sie miethet ein feines Haus und stellt sich Don Luis, einem in Madrid anwesenden Oheim Don Gabriel's, als die von dessen Neffen verlassene Doña Violante vor. Gleichzeitig bittet sie Don Luis, seinen angeblich im Kerker befindlichen Neffen, d. i. den wahren Don Pedro de Mendoza, zu befreien. Auf die spätere Frage ihres Dieners, was sie eigentlich zu dieser Lüge veranlassen konnte, weiss sie nichts Anderes zu erwidern, als dass dieselbe theils dem Mitleid für Don Pedro, theils dem Grunde entsprungen sei, dass sie augenblicklich auf nichts Besseres habe kommen können. In Wahrheit brauchte der Dichter den Zwischenfall, wie sich bald zeigen wird. — Nach Abgang Don Luis' tritt Don Juan, der Bruder Serafina's, ein, welchen Violante auch in ihr Haus hat bitten lassen. Sie stellt sich ihm in der Rolle einer Amerikanerin vor, welche der angebliche Don Pedro de Mendoza unter dem Versprechen der Ehe verführt, dann verlassen habe und bittet ihn, dessen Vermählung mit Serafina zu hintertreiben. Dies verspricht Don Juan, obgleich ihn die Aehnlichkeit mit seinem geliebten Bauernmädchen höchlichst überrascht. Gleich darauf verwischt Violante diesen Eindruck gänzlich, indem sie ihn in ihrer frühern Rolle besucht und ihm Stelldichein in Vallecas gibt, mit dem Versprechen, ihm dort die Hand zu reichen. Nun nimmt sie Serafina bei Seite, deckt die Ränke Don Gabriel's auf und ladet sie ein, behufs Auseinandersetzung mit demselben sich auch nach Vallecas zu begeben. Unterdessen hat Don Gabriel, der einen Betrug in der Liebe, aber nicht in Geldsachen für erlaubt hält, 4000 Dukaten an Don Pedro in den Kerker gesandt. Kaum hat sich letzterer von dieser Ueberraschung erholt, als ihm Don Luis eine neue bereitet, indem er in den Kerker tritt, Don Pedro als seinem vermeinten Neffen (Don Gabriel hat er nie gesehen) Vorwürfe über seine Flatterhaftigkeit macht, sich aber

gleichzeitig erbietet, ihn zu befreien. Letzterer Umstand bewegt Don Pedro, sich den falschen Namen gefallen zu lassen und sich Don Luis anzuschliessen. Sämmtliche Personen, mit Einschluss Don Vicente's, treffen nun in Vallecas zusammen, wo die Aufklärung mit den üblichen Schlussheirathen erfolgt: Don Gabriel reicht Violante, Don Pedro Serafina die Hand.

Das Stück ist geistreich erfunden, aber die Handlung ist sehr verwickelt, nicht geschickt genug geführt und schleppt öfters in bedenklicher Weise. Besonders nehmen die derben Spässe des angeblichen Bauernmädchens mit ihrem Verehrer Don Juan einen viel zu breiten Raum ein. Violante ist der Typus einer bei Tirso oft wiederkehrenden Frauenfigur, d. i. eines Mädchens, welches seinem Liebhaber vorzeitig eheliche Rechte einräumt, alsdann von ihm verlassen wird, ihm nachfolgt und durch allerlei Schliche schliesslich dessen Hand zu erringen weiss.

Die Heldin der berühmten Comödie „DON GIL DE LAS CALZAS VERDES“ wird uns unter ähnlichen Umständen wie die soeben besprochene Violante vorgeführt. — Don Martin de Guzman hat in Valladolid Doña Juana de Solís kennen und lieben gelernt. Ein Eheversprechen verschafft ihm den Besitz der Angebeteten, aber sein ebenso vermögender als hab-süchtiger Vater macht den Liebenden einen Strich durch ihre weitere Rechnung. Er hält im Namen seines Sohnes um die reiche Doña Ines de Mendoza in Madrid an, empfängt von deren Vater Don Pedro das Jawort und führt alsdann seinen willenlos gehorchenden Sohn — um eine Entdeckung und Verhinderung dieser Heirath durch Doña Juana und deren Verwandte zu hintertreiben — mit folgender List bei seinem zukünftigen Schwiegervater ein. Er schreibt an denselben, Don Martin habe sich, wie er nachträglich erfahren, bereits heimlich verlobt, weshalb er an dessen Stelle in dem Ueberbringer einen Freund desselben, Don Gil de Albornoz, in wärmster Weise als Bräutigam für Doña Ines empfehle. Don Martin überreicht bei seiner Ankunft in Madrid diesen Brief, wird von Don Pedro auf das herzlichste empfangen und von demselben nach einem Park begleitet, in welchem sich Doña Ines mit ihrer Muhme Doña Clara und ihrem bisherigen Verehrer Don Juan vergnügt. Hier ist indessen die verlassene Doña Juana dem Ungetreuen zuvorgekommen. Sie hat in

Valladolid von dessen Plänen gehört, ist in Männertracht (einem charakteristischen grünen Anzug) nach Madrid geeilt, hat Doña Ines im Park aufgesucht, sich als ihr erwarteter Bräutigam Don Gil vorgestellt und sie durch ihre Schönheit und Schlagfertigkeit ganz bezaubert. Als deshalb nach Abgang Doña Juana's, Don Pedro mit Don Martin erscheint, weigert sich Ines, letztern als den richtigen Don Gil anzuerkennen.

Zweiter Act. Doña Juana's Männertracht genügt ihrem ränkespinnenden Geiste nicht; sie miethet ein Haus neben Doña Ines und gibt sich dort für eine gewisse Doña Elvira aus. Als solche schliesst sie Freundschaft mit Ines und erzählt ihr im Vertrauen, Don Martin sei ein gewisser Don Miguel de Ribera, welcher ihr die Ehre schulde und dem wahren Don Gil die Empfehlungsbriefe entwendet habe, um sich mit ihr — Ines — zu vermählen. Um Don Martin, der ihre Identität argwöhnt, auf falsche Spur zu führen, lässt sie ihm einen, von ihr angeblich in Valladolid geschriebenen Brief zukommen, in welchem sie ihm mittheilt, sie habe sich einstweilen aus gewissen Gründen in ein dortiges Kloster zurückgezogen. Gleichzeitig erhält Don Martin ein Schreiben seines Vaters mit einer Geldanweisung für 1000 Escudos und der Ermahnung, seine Vermählung mit Doña Ines zu beschleunigen. Aus Unachtsamkeit lässt er diese Papiere vor Don Pedro's Haus fallen, Doña Juana findet sie, lässt das Geld erheben und benutzt die übrigen Briefschaften dazu, sich bei Don Pedro als den richtigen Don Gil und infolge dessen Don Martin als Betrüger hinzustellen. Don Pedro kann an den Beweismitteln nicht zweifeln und weist Don Martin aus dem Hause.

Dritter Act. Doña Juana lässt jetzt Don Martin mittheilen, sie sei in Valladolid gestorben. Gleichzeitig schreibt sie an ihren Vater, sie liege in Madrid am Tode infolge von Dolchstichen, welche ihr Don Martin beigebracht habe; er möge kommen, um sie zu rächen. Ein Brief, welchen sie an sich selbst — als Don Gil an Doña Elvira — schreibt und welcher in Doña Ines' Hände fällt, gibt Letzterer Anlass zu einer grossen Eifersuchtscene. Doña Juana weiss sich nicht anders zu retten, als dass sie sich bei Doña Ines aus Don Gil in Doña Elvira verwandelt. Als solche muss sie in einem



Anzuge Doña Ines' mit dieser nächtlicherweile am Gitterfenster bleiben, um festzustellen, ob der wirkliche Don Gil eine andere Person ist. Hat aber Doña Ines an dem Erscheinen eines Don Gil gezweifelt, so stellen sich jetzt in der Dunkelheit nach und nach vier angebliche Don Gils ein. Der erste ist der alte Anbeter Ines', Don Juan, der zweite Don Martin, der dritte die verkleidete Muhme Ines', Doña Clara, welche sich in Doña Juana als Don Gil verliebt hat, der vierte endlich ist Doña Juana selbst, welche in dieser Verwirrung eine Gelegenheit gefunden hat, sich Ines' Aufsicht zu entziehen. Alle vier geben sich für Don Gil aus, alle vier tragen dessen berühmte grüne Strumpfhosen. Nach einem grossen Wirrwarr, welcher mit Degenziehen und einer Verwundung Don Juan's endigt, entläßt sich ein furchtbares Ungewitter über den treulosen Schwächling Don Martin: Doña Juana's Vater erscheint mit einem Häscher, um ihn wegen des vermeintlichen Attentats auf seine Tochter verhaften zu lassen; zwei Verwandte Doña Clara's finden sich ein, um ihn (als Don Gil) wegen eines von Doña Juana in ihrer Don Gil-Rolle dieser Doña Clara im Scherze gegebenen Eheversprechens zur Rechenschaft zu ziehen; schliesslich treten zwei Freunde des verwundeten Don Juan in Begleitung eines Gerichtsdieners auf, um ihn wegen dieser, angeblich von ihm begangenen That in das Gefängniss abführen zu lassen. Das Beste an der Sache ist, dass Don Martin keins dieser Verbrechen verübt hat. Jetzt erfolgt aber durch Hinzukommen Doña Juana's und der übrigen Personen die Aufklärung und das Zusammengeben Doña Juana's mit Don Martin, Doña Ines' mit Don Juan und Doña Clara's mit einem der Verwandten, welche sich vorher ihrer Ehre gegenüber dem angeblichen Don Gil so ritterlich angenommen hatten.

Alle Fehler und Vorzüge Tirso's finden sich in diesem Meisterwerke wie in einem Brennpunkte vereinigt, aber die Mängel werden durch die glänzende, geistsprühende Diction, die unerschöpfliche, bewundernswerthe Schlagfertigkeit des Dichters in jeder Situation, die proteusartigen Wendungen und Verwandlungen seiner Heldin ganz in den Schatten gedrängt. Die Handlung ist auf das erste mal schwer zu fassen; hat man sich aber in deren Irrgängen zurechtgefunden, so steht man staunend vor einer Wunderschöpfung dichter-

terischer Phantasie, welche in ihrer Art einzig genannt werden muss.

Eine andere Lieblingsfigur des Dichters, diejenige eines Mädchens, welches den von ihr Geliebten, auch ohne vorherige Aufopferung seiner jungfräulichen Ehre, durch Aufbietung aller möglichen Ränke zur Vermählung zwingt, wird uns in „ESTO SÍ QUE ES NEGOCIAR“ vorgeführt. Vor diesem Stücke soll indessen die erste Bearbeitung desselben, „EL MELANCÓLICO“, mit einigen Worten besprochen werden.

„EL MELANCÓLICO.“ — Rogerio, der vermeinte Sohn eines Gutsbesitzers, Pinardo, vertieft sich derart in das Studium der Wissenschaften, dass er weder Zeit noch Neigung hat, die Liebe kennen zu lernen. Pinardo wirft ihm dies als einen Fehler vor, und Rogerio ist gelehrig genug, in den Augen Leonisa's, einer schönen Hirtin, rasch dasjenige zu finden, was ihm bisher gefehlt. Kaum hat er sich sterblich verliebt, als Pinardo seinen Rath bereut, denn der Herzog der Bretagne, welcher Witwer geworden ist, erkennt nunmehr Rogerio als seinen natürlichen Sohn und Thronfolger an. Gleichzeitig bestimmt er ihm die Tochter des Herzogs von Burgund, Clemencia, mit welcher er selbst sich ursprünglich vermählen wollte, zur Gattin. Rogerio aber bleibt seiner ersten Geliebten treu und gelangt schliesslich in deren Besitz, da sie sich als eine in früher Jugend geraubte Schwester Clemencia's herausstellt. Ganz am Schlusse fällt dem Dichter ein, Leonisa sich als die aus England geflüchtete Herzogin von Clarence aufspielen zu lassen, was im Hinblick auf ihre schliesslich zu Tage tretende, wirklich fürstliche Geburt ebenso lächerlich als unnöthig erscheint.

„ESTO SÍ QUE ES NEGOCIAR.“ In diesem Stücke wird die Liebe Leonisa's und Rogerio's schon vorausgesetzt. Letzterer kehrt, mit Ehren überhäuft, von seinen Studien auf der Universität Paris zurück und tauscht Treueversicherungen mit Leonisa aus, obwohl diese von ihrem vermeinten Vater bereits Filipo, einem angesehenen Edelmann, zur Gattin versprochen worden ist. Rogerio's Treue geräth aber bald ins Wanken, denn als ihn der Herzog der Bretagne als natürlichen Sohn und Thronfolger anerkennt und ihm die Hand der Infantin von Burgund, Clemencia, bestimmt, glaubt er, aus Convenienzrücksichten den Wunsch seines Vaters erfüllen

zu müssen. Leonisa ist darüber ausser sich, ebenso Enrique, ein Neffe des Herzogs, welcher bis dahin nicht ohne Erfolg um die Liebe Clemencia's geworben hatte. Leonisa verbündet sich deshalb mit Enrique, die Pläne Rogerio's und Clemencia's zu kreuzen. Im Einverständnisse mit der Herzogin von Clarence, welche wegen eines Racheacts aus England hat fliehen müssen und insgeheim bei ihrem Verwandten Enrique weilt, gibt sich Leonisa für die flüchtige Herzogin aus und erscheint als solche bei Hofe. Rogerio ist durch ihre Aehnlichkeit mit seiner ersten Geliebten ganz verblüfft und kann sich deshalb nicht enthalten, ihr zärtlich entgegenzukommen. Sie aber nutzt ihre Doppelrolle dadurch aus, dass sie ihm als Herzogin Eifersucht erregt, indem sie vorgibt, sich mit Enrique vermählen zu wollen, während sie ihn gleichzeitig als Leonisa durch Vorgeben der Vermählung mit Filipo stachelt. Sie bringt ihn schliesslich dahin, dass er in hellem Liebeswahnsinn sowohl der vermeintlichen Herzogin von Clarence, als auch seiner Leonisa einen Verlobungsring an den Finger steckt und die Gewissensqual, eine Bigamie begangen zu haben, bis zur Aufklärung erduldet. Als die wirkliche Herzogin erscheint, ist die Geburt Leonisa's als Schwester Clemencia's bereits entdeckt, und der Verbindung Rogerio's mit seiner ersten Geliebten steht nichts mehr im Wege.

Der Vergleich dieses Stücks mit „EL MELANCÓLICO“ ist höchst interessant. In letzterm ist Rogerio der Held, dessen männliche Klugheit und Standhaftigkeit in lebhaften Farben gemalt ist. Dagegen spielt in „ESTO SÍ QUE ES NEGOCIAR“, wie in vielen spätern Comödien Tirso's, das verschlagene und unverfrorene Weib die Hauptrolle, während der Liebhaber ein Wetterhahn ist. Demzufolge ist auch Leonisa in „EL MELANCÓLICO“ als ein edles, über ihren Stand hinaus gebildetes Mädchen gezeichnet. In „ESTO SÍ QUE ES NEGOCIAR“ ist sie bäurischer, aber desto raffinirter: sie ist das Tirso'sche Weib, welches — um einen vulgären, aber treffenden Ausdruck zu gebrauchen — mit Gewalt oder List geheirathet sein will. Sie spielt deshalb auch zwei Rollen mit schauspielerischer Meisterschaft. „EL MELANCÓLICO“ lehnt sich noch mehr an Lope de Vega an, „ESTO SÍ QUE ES NEGOCIAR“ ist ganz Tirso. Im ersten ist der Einfall Leonisa's, sich als Herzogin von Clarence aufzuspielen, ein Gedanke,

welcher dem Dichter ganz am Schlusse gekommen ist, zu spät, um ihn auszuspinnen; im zweiten ist dieser hingeworfene Gedanke zum Mittelpunkt der Intrigue geworden. Im einzelnen ist von den Scenen und Worten des „MELANCÓLICO“ in „ESTO SÍ QUE ES NEGOCIAR“ wenig stehen geblieben; dieses Wenige findet sich hauptsächlich im zweiten Acte, Scenen 8 bis 10.

„MARI HERNANDEZ, LA GALLEGA“ zeigt uns den ähnlichen Frauentypus wie „ESTO SÍ QUE ES NEGOCIAR“. Diese galicische Schöne verliebt sich in Don Alvaro de Atayde, welcher aus Portugal geflohen und in Verkleidung in ihres Vaters Dienste getreten ist. Von dieser Leidenschaft getrieben, begeht sie nicht allein Landesverrath, indem sie dem Könige von Portugal zur Besetzung des galicischen Monterrey verhilft, sondern sie bringt auch den König durch die unwahre Behauptung, Don Alvaro schulde ihr die Ehre, dazu, dessen Vermählung mit ihr zu erzwingen. Dass dabei auch einige unweibliche Kriegsthaten mit unterlaufen, trägt nicht dazu bei, unsere Sympathie für die Heldin zu erhöhen.

„LA HUERTA DE JUAN FERNANDEZ“ führt uns ein weiteres Beispiel dieser Art Frauen vor. Doña Petronila, deren junger Oheim, Don Hernando Cortés, während einiger Zeit in dem Hause ihrer Mutter zu Gaste gewesen ist, ohne die Tochter gesehen zu haben, hat sich durch Spähen am Schlüsselloch in dessen männliche Schönheit verliebt. Nach seiner Abreise und dem baldigen Tode ihrer Mutter folgt sie dem unbewusst Geliebten in Männertracht nach Madrid. Hier findet sie ihn in den Liebesnetzen der Gräfin Laura von Valencia del Po, bringt ihn aber durch eine Reihe ebenso unwahrscheinlicher als unterhaltender Listen dazu, sich mit ihr zu vermählen.

In „EL AMOR MÉDICO“ ist die Basis der Fabel eine ähnliche. Doña Gerónima, eine junge Dame, welche aus Liebhaberei Latein und Medicin studirt, hat sich ebenfalls durch das Schlüsselloch in Don Gaspar de Benavides, einen Gast ihres Bruders, verliebt. Als dieser, um den Armen der Justiz wegen eines Duellmordes zu entgehen, nach Lissabon flüchtet, folgt sie ihm in Männerkleidung nach, vereitelt — nachdem sie als Arzt einen grossen Ruf errungen — in dieser Eigenschaft die Vermählung des Geliebten mit einer Ver-



wandten in Lissabon und erringt dessen Hand für sich selbst. — Die Verwickelungen des Stücks sind ebenso unwahrscheinlich als lebhaft und geistreich, doch ist das medicinische Kauderwelsch zu weit ausgesponnen. Dass der Dichter in derartigen komischen Hilfsmitteln nicht das künstlerische Maass halten kann, muss ihm als einer seiner Hauptfehler vorgeworfen werden. Die Comödie hat Familienähnlichkeit in Charakteren und Verwickelungen mit „DON GIL DE LAS CALZAS VERDES“, sowohl was die energischen und schlagfertigen Damen, als die schwächlichen Wetterhähne betrifft, die als Liebhaber auftreten.

In „EN MADRID Y EN UNA CASA“ (früher dem Francisco de Rojas zugeschrieben) folgt eine vielumworbene junge se-villanische Witwe einem leichtfüssigen Caballero, nach dem sie schon zwei Jahre geseufzt, nach Madrid und erreicht dort das Ziel ihrer Wünsche durch allerlei Ränke. Der Gegenstand ihrer Bewunderung huldigt nicht weniger als drei Damen, ehe er sich endgültig für die schöne Witwe entscheidet. Don Francisco de Rojas scheint das Stück unter dem Titel „LO QUE HACE UN MANTO EN MADRID“ überarbeitet zu haben, obgleich der Drucker diese Refundicion fälschlicherweise Calderon zugeschrieben hat. Die Abweichungen beider Comödien finden sich hauptsächlich im dritten Acte.

Eine dritte Spielart der Tirso'schen Frauenschöpfungen sind Fürstlichkeiten, welche ihren Secretär, Majordomus u. s. w. lieben und diesem auf anfänglich räthselhafte, aber schliesslich derart verständliche Weise entgegenkommen, dass ein Misverständniss nur durch allzu grosse Bescheidenheit des Begünstigten möglich ist. Solche Damen werden uns in der Comödie:

„EL CASTIGO DEL PENSÉQUE“ und in deren zweitem Theile „QUIEN CALLA, OTORGA“ vorgeführt. Der Liebhaber in beiden Stücken ist ein Spanier, Don Rodrigo Giron, welcher im ersten Theile ungeschickterweise das Entgegenkommen der Gräfin Diana misversteht und sie deshalb verliert, im zweiten Theile dagegen, durch seine frühere Erfahrung gewitzigt, die Hand der Marquise Aurora davonträgt. Im ersten Theile dient er als Secretär, im zweiten als Speisemeister. Die beiden Dramen sind sehr ähnlich, was aus dem — im zweiten Theile ausdrücklich erwähnten — grossen Erfolge des ersten

verständlich ist. Beide sind unterhaltend genug durch die absichtlichen Misverständnisse, welche die liebenden Fürstinnen herbeiführen, um ihrem unverfrorenen Entgegenkommen ein einigermaassen schamhaftes Gewand zu verleihen.

Ganz ähnliche Situationen finden sich in „AMOR Y CELOS HACEN DISCRETOS“. Eine Herzogin von Amalfi verabscheut den Gedanken einer Vermählung und hat deshalb ihrer Schwester Victoria die Erbfolge zugedacht. Infolge dessen wird letztere von vielen Bewerbern umschwärmt, was die männnerscheue Herzogin schliesslich derart stachelt, dass sie sich in den edelgeborenen Secretär eines derselben verliebt und ihm die Hand reicht, nachdem sie ihn behandelt hat, wie die Fürstinnen ihre Geliebten in den beiden vorherbesprochenen Comödien. Diese Herzogin ist ein echter Typus der Tirso'schen Frauen: sie liebt theils aus Leidenschaft, mehr aber noch aus Neid, Widerspruchsgeist und Eifersucht, und wirft sich dem Geliebten geradezu an den Hals.

In „AMAR POR SEÑAS“ haben wir gar drei Fürstinnen, welche es darauf anlegen, Herz und Hand eines schmucken Spaniers zu erobern. Dieser seinerseits schwankt zwischen den dreien, und sein Freund, ein Herzog von Orleans, ist sogar — der Reihe nach — erklärter Bräutigam des gleichen Damenkleebatts: eine saubere Versammlung von Wetterfahnen!

„EL VERGONZOSO EN PALACIO“ ist ein geistreich erdachtes Stück, in welchem die Narciss-Liebe Serafina's, der Tochter des Herzogs von Averro, das Originellste ist. Serafina's Schwester, Doña Magdalena, welche sich in ihren Secretär verliebt, ihm diese Liebe so offen als möglich erklärt und ihm schliesslich ihre weibliche Ehre überliefert, ist eine echte Schöpfung Tirso's.

„LA CELOSA DE SÍ MISMA“ hat eine ebenso originell als köstlich erfundene Intrigue. Don Melchor, ein Hidalgo aus Leon, begibt sich nach Madrid, um sich dort mit der reichen Doña Magdalena zu vermählen. Bevor er seine Braut besucht, tritt er in eine Kirche ein, um Messe zu hören und verliebt sich dort sterblich in die reizendste Hand, welche er je an einer Dame gesehen zu haben glaubt. Beim Ausgang aus der Kirche redet er die verhüllte Besitzerin der Wunderhand an, und diese gibt ihm ein Stelldichein für den nächsten Tag. Zufälligerweise ist diese Dame Doña Magdalena selbst,

welche ihn bei seinem ersten Besuche sofort wiedererkennt, während er keine Ahnung von ihrer Identität mit der Verhüllten hat und über die Aeussierung seines Dieners, Magdalena besitze eine ebenso schöne Hand als die Kirchengängerin, mitleidig lächelt. Magdalena setzt nun, um ihren Bräutigam auf die Probe zu stellen, das Stelldicheinspiel mit demselben fort. Dass hierdurch köstliche Situationen entstehen müssen, liegt bei einem Dichter wie Tirso auf der Hand. Den Gipfel der Komik erreicht das Stück in einer Scene, in welcher Angela (eine Dame, welche es ebenfalls auf Melchor's Liebe abgesehen und durch eine Zofe Kenntniss von der Kirchenbekanntschaft erhalten hat) sich gleichfalls verhüllt als Besitzerin der schönen Hand aufspielt, wie Magdalena verschleiert dazukommt und nun Don Melchor durchaus nicht weiss, welche der beiden eigentlich seine unbekannte Geliebte ist.

„AMAR POR RAZON DE ESTADO“ ist ein Stück mit ebenso ausgespitzten als unhaltbaren Situationen. Die Intrigue dreht sich darum, dass ein heimliches Ehepaar, um seine Liebe zu verbergen, vorgibt, anderweitig zu lieben, und dass aus dieser Aussaat eine reichliche Ernte von Lügen, Verlegenheit und Eifersucht aufgeht.

„POR EL SÓTANO Y EL TORNO“ ergötzt hauptsächlich durch die Figur der lebenslustigen jungen Witwe Doña Bernarda, welche ihre jüngere Schwester Jusepa gegen das Versprechen von 10000 Dukaten, an einen alten Kapitän verschachern will, aber von dieser geprellt wird. Der Gegensatz der Gefühle in Bernarda, welche theils von eigener Liebe, theils von Habgier gequält wird; ihre Ermahnungen an Jusepa, sich züchtig zu benehmen, während sie selbst in heuchlerischer Weise ihrer Liebe nachgeht, sind unwiderstehlich komisch. Solche Charaktere müssen einem so maliciösen Dichter natürlich gut gelingen.

„DEL ENEMIGO EL PRIMER CONSEJO.“ Wer sehen will, wie wenig der Dichter daran dachte, einen logischen Plan bei Composition seiner Dramen zu verfolgen, lese dieses Stück. Hier ist bis gegen Ende des zweiten Acts alles darauf angelegt, dass ein treuer Liebhaber nach Fehlschlagen der aufopferungsvollsten Bemühungen das Herz seiner verschmähenden Geliebten durch Eifersucht erringen werde, indem er

vorgibt, einer Andern den Hof zu machen. Dann aber dreht sich der Dichter plötzlich und lässt den gleichen Anbeter durch wiederholte Aufopferung die Hand der Geliebten erringen, also durch dasselbe Mittel, welches ihm vorher stets fehlgeschlagen ist. Dies heisst man doch einen Berg erst hinauf, dann hinunter, dann wieder hinauf gehen, während man besser bei der ersten Ersteigung geblieben wäre.

„NO HAY PEOR SORDO...“ ist ein possenhaftes und unwahrscheinliches Stück mit höchst zweifelhafter Moral. Es schildert die Ränke, mittels welcher eine Doña Lucía den Bräutigam ihrer ältern Schwester Catalina für sich angelt. Dass sie dabei ihre Geschwisterliebe, sowie ihre frühere Neigung zu einem Freunde des Bräutigams gänzlich ausser Augen setzt, dass auch der Bräutigam diesen Freund aufs gröblichste täuscht und die Ränkeschmiede schliesslich doch vereinigt werden, muss man sich bei Tirso gefallen lassen. Ganz köstlich gelingen dem Dichter die Wortgefechte zwischen zwei eifersüchtigen und neidischen Schwestern oder andern Verwandten, wie hier zwischen der leichtfertigen Lucía und der ernstern Catalina.

„AVERÍGÜELO VARGAS“ behandelt die Geschichte zweier natürlichen Kinder des Königs Don Duarte von Portugal, Ramiro und Sancha. Auch hier täuscht der Liebhaber Don Ramiro seinen Nebenbuhler in der Liebe, Don Dionis, ohne jede Gewissensbisse auf die unverantwortlichste Weise, während sich Sancha in der Rolle und Verkleidung eines Lieblingszwergs aufs anstössigste benimmt und Beide schliesslich anticipirte Hochzeiten feiern. Man sieht, ein hoher moralischer Maassstab darf bei Tirso nicht angelegt werden.

„VENTURA TE DÉ DIOS, HIJO“ ist eine dramatische Ausführung des Sprichworts, dass das Glück den Dummen begünstige, ein prächtiges Thema für Tirso's ironisches Genie.

„LA VILLANA DE LA SAGRA“ ist lebhaft und unterhaltend, aber sonst unbedeutend.

„EL AMOR Y EL AMISTAD“ darf dagegen, was Handlung und Charakterisirung betrifft, zu den besten Dramen des Dichters gerechnet werden. Don Guillen de Moncada, Günstling des Grafen von Barcelona, überredet seinen Fürsten, ihn anscheinend zu stürzen, um die Treue von Freunden und Lehrerinnen zu erproben. Aus dieser Prüfung gehen gerade



diejenigen, an deren Treue er infolge eines Misverständnisses gezweifelt hatte, Don Grao und Estela, als Sieger hervor. Die seltene Standhaftigkeit Grao's und die weibliche Würde Estela's sind hier um so wohlthuender, als man sie in den meisten Dramen unsers Dichters vermisst.

„LA FINGIDA ARCADIA“ ist ein interessantes Drama, in welchem die Verehrung Tirso's für sein grosses Vorbild Lope de Vega in würdiger, neidloser Weise überall durchklingt. — Die Gräfin von Valencia del Po, Lucrecia, wird von vielen italienischen Edelleuten umworben, schenkt aber ihre Gunst dem spanischen Hauptmanne Don Felipe de Centellas. Um diesen vor Nachstellungen seitens seiner mächtigen Nebenbuhler zu schützen, beschäftigt sie ihn auf ihrem Gute in der Verkleidung eines Gärtners. Alexandra, Muhme Lucrecia's, ahnt jedoch die Wahrheit und geht so weit, die Hände des angeblichen Gärtners in die ihrigen zu nehmen, um sie auf deren cavaliermässige Weichheit und Zartheit hin zu untersuchen. Lucrecia sieht diese Vertraulichkeit, glaubt Felipe untreu und will sich rächen, indem sie einem gerade erscheinenden Anbeter, Don Carlos, die Hand als Gattin reicht. Felipe verhindert dies, kämpft gegen Don Carlos' Degen mit dem Spaten, schlägt seinen Nebenbuhler in die Flucht und verlässt sodann Valencia, nachdem er Lucrecia Aufklärung gegeben und Vorwürfe gemacht hat. Lucrecia bereut ihre Uebereilung bitterlich und fingirt, um sich den wachsenden Zudringlichkeiten ihrer italienischen Bewerber zu entziehen, Lope de Vega's „*Arcadia*“ (ein Schäferroman) habe ihr den Kopf verdreht. Sie gibt vor, sich als Belisarda, und ihre Umgebung als die andern Schäfer und Schäferinnen des genannten Buches anzusehen. Felipe hört in Mailand von diesem angeblichen Wahnwitz, kehrt zurück, erklärt sich mit Lucrecia und spielt, um unerkant zu bleiben, die Rolle eines Gehülfen seines als Arzt verkleideten Dieners. Im Schäferleben wird ihm die Rolle Anfriso's zugetheilt. Nach einer abermaligen Eifersuchtsverwicklung kommt die Vermählung der Liebenden unter der Aegide des Grafen von Benavente zu Stande. — Die Handlung ist geistreich erfunden und darauf angelegt, dass die Verwickelungen der „vorgeblichen *Arcadia*“ nicht allein mit, sondern auch oft ohne Absicht der han-

delnden Personen denjenigen der Lope'schen „*Arcadia*“ ähnlich werden.

Beiläufig mag hier erwähnt werden, dass eine Gräfin von Valenza am Po in mehrern Comödien Tirso's eine Rolle spielt und man deshalb vielleicht vermuthen darf, der Dichter habe in irgendwelchen Beziehungen zu einer solchen Dame gestanden, denn die italienischen Comödienfürstinnen seiner Zeitgenossen sind durchgängig aus Mantua, Ferrara, Mailand, Parma, Urbino u. s. w., unsers Wissens aber in keinem andern Falle aus Valenza geholt worden.

„PRIVAR CONTRA SU GUSTO“ hat eine geistreich erfundene, aber zu sehr verwickelte, nicht klar genug geführte Handlung. Don Juan de Cardona rettet dem König Fadrique von Neapel das Leben, indem er ihn gegen einige Verschwörer vertheidigt. Er steigt deshalb gegen seinen Willen zur höchsten Gunst des Monarchen empor, macht es selbstverständlich niemand recht und würde das Schicksal aller Günstlinge erleiden, wenn er nicht nächtlich und verhüllt im Palastgarten die Rolle eines allwissenden Unbekannten spielte und als solcher alle Anschläge seiner Gegner vereitelte.

In „CELOS CON CELOS SE CURAN“ hat der Dichter einen ziemlich gelungenen Versuch gemacht, die Handlung auf rein psychologische Motive zu gründen. — Der Herzog Cesar von Mailand ist vor seiner Thronbesteigung von der ebenso stolzen als eifersüchtigen Marquise Sirena geliebt worden. Deren Stolz geht so weit, dass sie nach seinem Regierungsantritte versucht, ihren Werth in des neuen Herzogs Augen durch auffallende Begünstigung eines unbedeutenden Nebenbuhlers zu erhöhen. Cesar jedoch, von seinem Freunde Carlos belehrt, durchschaut diese List und beschliesst, Sirena mit den gleichen Waffen zu bekämpfen. Er verabredet deshalb mit Narcisa, einer Verwandten Carlos', sie möge seine Geliebte spielen. Obgleich sich Narcisa anfänglich gegen Uebernahme dieser Rolle sträubt, aus Furcht, ihren langjährigen Verehrer Alejandro zu beleidigen, so wird der Plan doch schliesslich ins Werk gesetzt und bringt seine volle Wirkung auf Sirena hervor. Dies um so mehr, als bei dem verliebten Spiel die Herzen Cesar's und Narcisa's gegen einander nicht ganz unempfindlich bleiben. Jetzt aber spielt Sirena den Gegenzug, indem sie — unter Beiseiteschiebung des früher begünstigten

unwürdigen Gecken — vorgibt, dem ritterlichen Alejandro die Hand reichen zu wollen. Dies bringt eine solche Wirkung auf Cesar und Narcisa hervor, dass sie ihre Liebelei aufgeben und zur frühern Liebe zurückkehren. — Der Charakter Sirena's ist vortrefflich herausgebracht.

„ANTONA GARCÍA“ schildert die Heldenthaten eines Mannweibs (der Titelheldin) in aufregender Weise. Die künstlerische Schönheit kommt bei einem solchen Vorwurf selbstverständlich zu kurz. — Cañizares hat in „LA HERÓICA ANTONA GARCÍA“ das Stück benutzt.

„AMAR POR ARTE MAYOR“ ist die Geschichte eines Don Lope Íñiguez, welcher nach verschiedenen Liebesaffären mit drei Damen das kaum glaubliche Versifikationskunststück fertig bringt, in einem Gedichte jeder der Drei verschiedene Gefühle auszudrücken. Für die eine ist das Gedicht wie es dasteht; die andere hat in jeder Zeile einige Silben wegzulassen; die dritte hat den Anfang jeder ersten Zeile von vier Versen zu Redondillas zusammenzustellen. Wenn auch ein solches Taschenspielerstückchen keinen wahren poetischen Werth hat, so legt es Zeugniß für die spielende Leichtigkeit ab, mit welcher unser Dichter jede Formschwierigkeit zu bewältigen wusste.

„ESCARMIENTOS PARA EL CUERDO“ ist die erschütternde Dramatisirung der Schicksale Don Manuel de Sosa's, eines tapfern Portugiesen. Dessen tragische Schuld besteht darin, eine Dame aus Lissabon, Doña María, deren Liebe er unter dem Versprechen der Ehe genossen hatte, verlassen und sich in Goa mit Doña Leonor, der Tochter des portugiesischen Statthalters Don García de Saa vermählt zu haben. Die Verwünschungen der ihm nach Indien gefolgtten Doña María ereilen ihn auf schreckliche Weise. Auf der Rückkehr nach Lissabon leidet er am Cap der Guten Hoffnung Schiffbruch und wird, sammt seiner Gattin Leonor, zwei Kindern und dem grössten Theile seiner Begleiter, die Beute barbarischer Eingeborener und reissender Thiere. Der Stoff ist — wie die drei Theile der „HAZAÑAS DE LOS PIZARROS“ mehr zu epischer als zu dramatischer Behandlung geeignet und erinnert auch in seiner ganzen Verarbeitung an jene Dramen. Wie diese, beruht auch „ESCARMIENTOS PARA EL CUERDO“ auf geschichtlicher Basis; wahrscheinlich gab aber ein Epos des

Portugiesen Cortereal (1624 in spanischer Uebersetzung unter dem Titel „*Nave trágica de la India de Portugal*“ veröffentlicht) unserm Dichter den Anstoss zu seinem Drama.

In „LA REPÚBLICA AL REVÉS“, einem Gemälde aus der byzantinischen Kaiserzeit, erdrückt der Stoff die Handlung und lässt keinen künstlerischen Genuss aufkommen.

„MARTA LA PIADOSA“ (La beata enamorada) ist ein wohlbekanntes Stück, in welchem eine geistreiche junge Dame, um der verhassten Verbindung mit einem reichen alten Kapitän zu entgehen, vorgibt, sich einem religiösen Leben widmen zu wollen, dabei aber ihren Anbeter als Lehrer für Latein im Hause hat. Dass ein solches Thema ein reiches Feld für die Schalkheit unsers Dichters bietet, bedarf keiner Erwähnung.

„CÓMO HAN DE SER LOS AMIGOS.“ Dieses Schauspiel ist eins der wenigen Tirso's, welche uns durch Adel der Charaktere angenehm berühren. Es zeigt deshalb auch wenige der charakteristischen Eigenthümlichkeiten des Dichters, ausgenommen dessen köstlichen Witz. In unverkennbar aufrichtiger Weise wird die treue Freundschaft zweier Edelleute verherrlicht, eine Tugend, welche auch in „EL AMOR Y EL AMISTAD“ einen Lichtpunkt bildet und welche dem Pater Tellez überhaupt weniger zu cynischer Behandlung geeignet erschien, als die Liebe.

„EL BURLADOR DE SEVILLA.“ Der poetische Glanz, welcher „Don Juan“, die herrliche Oper unsers Mozart umstrahlt, hat auch auf dieses Schauspiel, als erste dramatische Bearbeitung des Stoffes, stets die Aufmerksamkeit der gebildeten Welt gelenkt. So berechtigt dies von einem solchen Standpunkte ist, so wenig verdient Tirso's Behandlung das Lob des Kunstkritikers. Die Fabel ist ungeschickt geführt, und die Scenen, in welchen die Bildsäule des Comthurs auftritt, entsprechen durchaus nicht den Erwartungen, die man an einen grossen Dichter in einem solchen Falle zu stellen berechtigt ist. Wer je die erschütternden Accorde Mozart's bei Erscheinen des Comthurs gehört hat, wird den „BURLADOR DE SEVILLA“ unbefriedigt aus der Hand legen und sich sagen müssen, dass Mozart — falls er Dichter statt Musiker gewesen wäre — etwas ganz anderes aus diesen Situationen gemacht hätte; er wird sich sagen, dass — obgleich sich zwei freie



Künste eigentlich nicht vergleichen lassen — Mozart das ganze Grauen der Situation empfunden hat, während Tellez darin nur einen wirkungsvollen Theaterstreich erblickte. Leider sind diese oberflächlichen Auffassungen ein Hauptcharakteristikum der altspanischen Bühnendichter; mit verschwenderischer Hand streuen sie die schönsten und originellsten Blüten der Einbildungskraft hin, aber das Binden zu einem harmonischen Strausse gelingt ihnen nur in seltenen Fällen. Die Inhaltsangabe des wohlbekannten und oft gedruckten Stücks wird uns der Leser erlassen, dagegen werden einige Worte über die Refundicion desselben:

„TAN LARGO ME LO FIAIS“, welche unter dem Namen Calderon's gedruckt ist, am Platze sein. Dass diese Uebersetzung nicht von Calderon herrührt, bedarf für keinen gründlichern Leser eines Beweises; eine andere Frage ist diejenige, ob Tirso selbst oder ein anderer Dichter die verbessernde Hand angelegt hat. Nach der Art und Weise aber, wie Tirso den „MELANCÓLICO“ in „ESTO SÍ QUE ES NEGOCIAR“ umgeschaffen hat, darf die erstere Vermuthung beiseitegesetzt werden. Wie wir bei Besprechung dieser Stücke ausführlich gezeigt haben, ist Tirso's schöpferischer Geist nicht bei einer Aenderung des Ganges der Handlung stehen geblieben, sondern Handlung und Verse sind zum weitaus grössten Theil in neue Form gegossen worden. Bei „TAN LARGO ME LO FIAIS“ ist das gerade Gegentheil der Fall; der Umarbeiter hatte offenbar den „BURLADOR DE SEVILLA“ vor sich liegen, ergänzte mit nüchternen (und deshalb fremden) Blicken dessen Detailmängel, folgte aber der Handlung — mit Ausnahme der Ausscheidung einiger unnützer Szenen im dritten Act — Scene für Scene ganz genau. Die nebensächliche Aenderung einiger Namen soll nur der Vollständigkeit halber erwähnt werden. Wenn wir eine Vermuthung betreffs des Umarbeiters wagen dürfen, so möchten wir einen Schauspieler dafür halten. Für diese Annahme sprechen speciell die Bühnenweisungen beim Auftreten Don Pedro Tenorio's (Sale „el embajador“), Tisbea's (Sale „la pescadora“), bei den Hülferufen Doña Ana's (Dentro „la Dama“). Wie man sieht, sind dies Bezeichnungen einer Gattung Bühnenfiguren statt Namen der handelnden Personen, eine Ungenauigkeit, welche bei einem Schauspieler als Angewohnheit wohl vorausgesetzt

werden kann. Dass ferner der Umarbeiter ein Sevillaner war oder in Sevilla Vorstellungen gab, darf daraus geschlossen werden, dass die lange Beschreibung Lissabons im ersten Acte des „BURLADOR“, in „TAN LARGO ME LO FIAIS“ ausgemerzt und statt dessen eine weitschweifige Abhandlung über die Grösse und die Denkwürdigkeiten Sevillas in den zweiten Act eingeflochten worden ist. Wie dem auch sei, die Uebersetzung ist lesenswerth und dürfte einem modernen Herausgeber des „BURLADOR“ in vieler Beziehung nützlich sein. Es mag noch nebenbei bemerkt werden, dass nach den Schlussversen des „BURLADOR“ das Grabmal des Comthurs nach der Kirche des heiligen Franciscus in Madrid, nach denjenigen der Uebersetzung nach San Juan de Toro übergeführt worden ist, was immerhin als weiteres Indicium gegen Tirso's Autorschaft beider Stücke geltend gemacht werden kann. — Die spätern Bearbeitungen der Don Juan-Sage, Don Alonso de Córdoba's „LA VENGANZA EN EL SEPULCRO“ und Don Antonio de Zamora's „EL CONVIDADO DE PIEDRA“, sollen an geeigneter Stelle ebenfalls besprochen werden.

„DESDE TOLEDO Á MADRID“ ist eine Comödie, welche die Verzweiflung der gallicisirenden Kritiker erregen muss; sie schildert die Liebesabenteuer einer gegen ihren Willen nach Madrid zur Vermählung reisenden Dame und ihres als Maulthiertreiber verkleideten Liebhabers. Die Scene wechselt von Station zu Station, bis das liebende Paar in Madrid und gleichzeitig — unter Beiseiteschiebung des ungeliebten Bräutigams — in dem Hafen der Ehe anlangt.

„LOS BALCONES DE MADRID“ ist ein wenig bedeutendes Stück. Zwei Liebesleuten verkehren nächtlicherweile mittels einer von einem Balkon zum andern gelegten Planke, was zu einer Anzahl Ueberraschungen der von diesem Kunststückchen nicht unterrichteten Personen Veranlassung gibt.

„LA VENTURA CON EL NOMBRE“ hat eine interessante Fabel, welche sich auf die täuschende Aehnlichkeit zweier Halbbrüder gründet. Ein tyrannischer König von Böhmen wird von einem seiner Grossen ermordet; an dessen Stelle tritt ein auf dem Lande erzogener, hochstrebender Jüngling von unbekannter Abkunft, welcher ebenso tugendhaft als glücklich regiert und sich schliesslich als Halbbruder und deshalb gesetzlicher Nachfolger des Ermordeten herausstellt.

Die täuschende Aehnlichkeit beider wird richtigerweise durch ihre nahe Verwandtschaft begründet. Der Dichter führt sich in diesem Stücke unter seinem Pseudonym „Tirso“ selbst ein.

„LA ROMERA DE SANTIAGO“ ist auch unter dem Namen des Luis Velez gedruckt, zeigt aber alle Merkmale der Autorschaft unsers Tellez. — Der Graf Lisuando erhält als Lohn seiner Kriegsthaten die Hand der Infantin Linda von Leon, soll aber vor der Vermählung in wichtiger Gesandtschaft nach England gehen. Auf dem Wege dorthin begegnet er einer schönen Pilgerin, Doña Sol de Lara, welche seine Begierden derart entflammt, dass er sie mit bewaffneter Hand überfällt und ihr die Ehre raubt. Doña Sol bringt in Leon ihre Klagen vor, und der Kopf Lisuando's schwebt in grosser Gefahr, als sich die Infantin ins Mittel legt und Sol ihre Rechte auf den Grafen abtritt. Die Sucht der altspanischen Dramatiker, ein befriedigendes Ende herbeizuführen, hat hier zu einer höchst schwächlichen Katastrophe den Anlass gegeben. — Der Merkwürdigkeit halber sei erwähnt, dass Tellez die Unart Lope de Vega's, Tárrega's und Anderer, Frauen bei einem Turnier oder Gottesgericht in Rittersrüstung erscheinen zu lassen, gegen seine sonstige Gewohnheit hier nachgeahmt hat.

„EL CELOSO PRUDENTE“ („Al buen callar llaman Sancho“) ist ein schönes Drama mit folgerichtiger Handlung. Es schildert die Eifersuchtsqualen, welche ein schon älthlicher Edelmann, Don Sancho de Urrea, infolge anscheinender Leichtfertigkeit seiner jungen Gemahlin zu erdulden hat. Sein männliches und doch humanes Betragen, sowie die Schweigsamkeit, welche er über seine Verdachtsgründe bewahrt, finden schliesslich die verdiente Belohnung durch Aufklärung über die makellose Tugend seiner Gattin. Die Monologe Don Sancho's zeigen grosse Aehnlichkeit mit denjenigen Don Lope's in Calderon's „A SECRETO AGRAVIO, SECRETA VENGANZA“.

„EL HONROSO ATREVIMIENTO“ ist ein seltenes, aber künstlerisch nicht bedeutendes Drama. Es führt uns die Geschichte Lisauro's, eines edeln Venetianers vor, welcher einen Sohn des Dogen getödtet hat, da dieser seiner Gemahlin Fulgencia nachstellte. Seine Güter sind confiscirt, und eine Belohnung von 10000 Dukaten ist auf seinen Kopf gesetzt worden. Diese

Summe will er seiner in die grösste Armuth gerathenen Gattin zuwenden, indem er sich dem Dogen selbst stellt. Der grossdenkende Machthaber thut indessen seinem Vaterherzen Gewalt an und begnadigt den Ehrenrächer.

Fassen wir, der Uebersichtlichkeit halber, nunmehr zusammen, was sich aus den Besprechungen der einzelnen Stücke unsers Tirso ergibt, so kommen wir zu dem Resultate, dass er ein grosser Dichter war, niemals aber, wie Lope de Vega, an das Allerhöchste gereicht hat. Daran verhinderte ihn sein stark ausgebildetes Gefühl für maliciöse Beobachtung. Niemand hat, wie er, in seinen Dramen die Schwächen der menschlichen Natur mit so feinem Spott ans Licht gezogen. Dies mag auch der Grund sein, dass er den Frauen, und zwar nicht deren besten Vertreterinnen, einen so hervorragenden Platz in seinen Comödien eingeräumt hat. Die kleinlicher angelegte Natur des Weibes bot ihm den besten Spielraum zur behaglichen Schilderung der niedrigern Triebfedern der Menschenseele: Nachahmungssucht, Widerspruchsgeist, Heuchelei, Neid und Eifersüchteleien. So gelingen ihm Zänkereien und Wortgefechte zwischen Schwestern, Mutter und Tochter u. s. w. auf unnachahmliche Weise und bilden eine Hauptwürze mancher seiner Stücke. Die Moral kommt meistens schlecht weg; ohne Gewissensbisse werden Aeltern und Geschwister betrogen, sogar frühere Liebhaber theilen dieses Schicksal, wenn sich ein neuer zeigt, welcher der betreffenden Dame besser gefällt. Anticipirte Heirathen sind gewöhnliche Vorkommnisse. Edle Frauencharaktere wie Königin Maria in „LA PRUDENCIA EN LA MUJER“ und Estela in „EL AMOR Y EL AMISTAD“ sind Ausnahmen, welche die vorher erwähnten Regeln bestätigen. — Dass Tirso die Männer besser geschildert habe, soll damit nicht gesagt werden. Dieselben sind bei ihm meist Schwächlinge und Wetterfahnen, aber sie sind nachlässiger behandelt, matter colorirt und machen deshalb auch nicht annähernd den gleichen Eindruck der Naturwahrheit wie seine Frauengestalten. Allerdings fehlen auch hier Ausnahmen nicht, besonders scheint bei dem Dichter das Gefühl für Männerfreundschaft nicht in seiner Spottsucht untergegangen zu sein, wie die Dramen „CÓMO HAN DE SER LOS AMIGOS“ und „EL AMOR Y EL AMISTAD“ beweisen.

Was die Handlungen seiner Stücke angeht, so sind die-



selben meistentheils geistreich, unterhaltend, öfters aber gar zu verwickelt. Das künstlerische Maass fehlt sowohl im Ganzen, als auch in Verwendung der komischen Hülfsmittel. Tellez ist entschieden aus der Schule Lope de Vega's; die anzüglichen Redensarten, die Häufung von Gleichnissen, die vorübergehenden Wahnsinnsanfälle und anderes sind dem Meister entlehnt. Wie gross seine Bewunderung für den Schöpfer des spanischen Nationaldramas war, geht aus dem Anfange der „*FINGIDA ARCADIA*“ hervor.

Die Führung seiner Handlungen ist nie ganz tadellos, meistens aber un gelenk und undramatisch. Oefters sind lange Erzählungen zur Exposition verwandt, ein unkünstlerisches Mittel, welches Lope de Vega fast immer vermieden hat, welches die spätern Dramatiker (hauptsächlich diejenigen der zweiten Periode) aber oft benutzt haben. Die Sprache ist in des Dichters frühern Stücken stets rein und voll poetischen Reizes, nimmt aber in seinen spätern Compositionen — wenn auch nicht geradezu cultistische Worte und Wendungen — doch öfters einen leisen Anstrich dieser Mode-Unart an. Als Beweis diene z. B. der Anfang des sonst so verdienstvollen Schauspiels „*EL AMOR Y EL AMISTAD*“. Eine Eigenthümlichkeit seiner Diction besteht in dem Gebrauche von Hauptwörtern als Eigenschaftswörter; so finden wir „*antojos mujeres*“ statt „*antojos mujerieles*“, „*mentiras verdades*“ statt „*mentiras verdaderas*“ u. s. w. in unendlicher Fülle. Dem Ausdruck einer wirklich tiefen Leidenschaft ist selten zu begegnen, dagegen fesselt jede Comödie durch glänzende Darstellung, Schlagfertigkeit und boshaften Witz. Ueber des Dichters Charakterzeichnung ist schon gesprochen worden. Seine Erfindungskraft ist wahrhaft bewundernswerth, und seine Dramen sind deshalb, gleich denjenigen Lope de Vega's, zu reichen Fundgruben für die spätern Dramatiker geworden.

Nachdem wir in Obigem hauptsächlich die Mängel beleuchtet haben, welche eine unparteiische Kritik unserm Tellez vorwerfen muss, so möge hier auch noch ausgesprochen werden, dass diese Mängel durch des Dichters eminente Vorzüge, welche wir ebenfalls, aber in kürzerer Weise recapitulirt haben, bei weitem überstrahlt werden. Das bunte, stets wechselnde, mit dem Reize einer wunderbar poetisch-blühen-

den Sprache ausgestattete Leben, welches in Tirso's Dramen an uns vorüberzieht, erregt immer unser lebhaftes Interesse, und wenn bei der Lektüre die kritische Vernunft einen schwachen Versuch zum Tadel macht, so wird sie von dem durch die schillernde Farbenpracht der Tirso'schen Dichtungen bestochenen Geiste sogleich zum Schweigen gebracht. Wir legen das Buch aus der Hand, mit dem Bewusstsein, einen grossen, wenn auch nicht ganz ungetrübten Genuss gehabt zu haben.

---

Ehe wir zu andern Dichtern übergehen, soll noch eine Besprechung des zweiten Bandes der Comödien unsers Tellez hier Platz finden. Dieses ebenso seltene als werthvolle Buch enthält zwölf Comödien, wovon — der Widmung zufolge — nur vier unserm Dichter gehören, während die übrigen „von ihren berühmten Vätern vor seine Thüre gelegt wurden“. Die vier Comödien, welche Tellez zum Verfasser haben, sind, aller Wahrscheinlichkeit nach: „CELOS Y AMOR HACEN DISCRETOS“, „POR EL SÓTANO Y EL TORNO“, „EL CONDENADO POR DESCONFIADO“ und „ESTO SÍ QUE ES NEGOCIAR“. Diese haben ihre Würdigung schon weiter oben gefunden; von den übrigen acht von unbekannten Verfassern soll jetzt hier die Rede sein.

„LA REINA DE LOS REYES“ ist eine in reiner, jedoch nicht besonders poetischer Sprache gehaltene, chronikartige Darstellung der Haupteroberungen des heiligen Ferdinand (III.); das Stück hat keinen hohen dramatischen Werth.

„QUIEN HABLÓ, PAGÓ“ ist dem eben besprochenen Drama in der Sprache ähnlich und gehört vielleicht dem gleichen Autor. Dass hier eine Infantin von Navarra auftritt, welche den in bescheidener Verkleidung in Navarra verborgenen Grafen von Urgel mit ihrer Liebe verfolgt und ihm schliesslich eine directe Liebeserklärung macht, darf vielleicht als Indicium für die Autorschaft Francisco Lucas de Avila's, Neffe und gelegentlicher Mitarbeiter unsers Dichters, angesehen werden, welcher in die Fussstapfen seines Oheims treten wollte. Vielleicht darf man sogar die weitere Vermuthung wagen, Avila habe das geistreich, wenn auch im dritten Acte phantastisch erfundene Stück nach einem Entwurfe seines Oheims gearbeitet. Dass Avila diesem bei Ausarbeitung des zweiten Theils der „*Cigarrales de Toledo*“

und bei „*Deleitar aprovechando*“ (zwei Sammelbüchern) beigestanden hat, wissen wir aus seinem eigenen Munde (siehe Vorrede zum dritten Bande der Tirso'schen Comödien).

„SIEMPRE AYUDA LA VERDAD“ ist ein Drama weit höherer Ordnung, welches sicher einem andern Autor als demjenigen der vorherbesprochenen zwei Stücke angehört. Die correcte Führung der Handlung, die tiefer gehende Diction und Charakterzeichnung schliessen auch die Urheberschaft des Paters Tellez aus und könnten auf Don Juan Ruiz de Alarcon deuten. Eine äussere Unwahrscheinlichkeit dieser Vermuthung liegt nicht vor, denn der zweite Band Tirso ist 1635 gedruckt, während der zweite und letzte Band der Comödien von Alarcon die Jahreszahl 1634 trägt und die übliche Anzahl von zwölf Stücken enthält. Theils um diese Zahl nicht zu überschreiten, theils der unablässigen Anfechtungen seiner Neider und Gegner willen, mag Alarcon diese Comödie mit der Flagge des Paters Tellez gedeckt haben. Ein weiteres Indicium — wenn auch kein ganz zuverlässiges — ist die Anführung des Stücks unter Angabe Alarcon's als Autor, in dem Kataloge von Medel. Freilich führt Medel gleich darunter dieselbe Comödie als Werk Tirso's auf, was aber einfach darin zu suchen ist, dass sie sich in dem eben zur Besprechung stehenden zweiten Bande der Comödien dieses Dichters abgedruckt findet. — Don Juan de Matos Fragoso hat in seinem bekannten Stücke „VER Y CREER“ die ganze Handlung von „SIEMPRE AYUDA LA VERDAD“ geplündert.

„LOS AMANTES DE TERUEL“ ist das Vorbild des bekannten Dramas von Montalvan. Dem Stile nach ist es sicher nicht von Tellez, ebenso wenig aber auch von Alarcon. Sollte auch hier Avila einen Entwurf seines Oheims ausgearbeitet haben?

„CAUTELA CONTRA CAUTELA“ mag Alarcon angehören; dass es nicht von Tellez ist, darf mit Sicherheit behauptet werden. Die Vermuthung Hartzenbusch's, es sei gemeinschaftlich von beiden verfasst, entbehrt jeder sichern Grundlage. Wie dem auch sei, so hat der Dichter den Grundgedanken von „EL AMOR Y EL AMISTAD“ aufgegriffen, denselben aber in der Ausführung vollständig umgestaltet, einheitlicher entwickelt und sinnreichere Combinationen dazu gefunden. Von einer Nachahmung kann deshalb nicht die Rede sein.

Wohl aber ist Moreto in „EL MEJOR AMIGO EL REY“ unserm Drama „CAUTELA CONTRA CAUTELA“ beinahe Scene für Scene gefolgt, kann aber nicht den Anspruch erheben, seinem Vorbilde auch nur gleichgekommen zu sein, viel weniger, es verbessert zu haben.

„LA MUJER POR FUERZA“ ist ein köstliches Intriguenstück in der Art der bessern Comödien dieser Gattung von Lope de Vega. Dies bemerkt schon Hartzenbusch, erwägt aber mit Recht, was wohl den vergötterten Lope hätte veranlassen können, eine seiner Comödien in der Sammlung der Tellez'schen abdrucken zu lassen. Sollten wir darüber eine Vermuthung äussern, so möchten wir annehmen, dass hier vielleicht ein Act der Courtoisie seitens Lope's vorliegt. Dass Tellez Lope hoch verehrte, haben wir bereits bemerkt, und dass Lope diese Verehrung zu würdigen wusste, geht aus der Widmung seiner Comödie „LO FINGIDO VERDADERO“ an Tellez hervor. — Der Inhalt des wenig bekannten Stücks ist in Kürze folgender. Der Graf Federico ist als neapolitanischer Gesandter am ungarischen Hofe gewesen, hat dort die Gastfreundschaft Alberto's, eines hochgestellten Edelmanns, genossen und ist diesem so dankbar, dass er beim Abschied aus übertriebener Höflichkeit die Aeusserung fallen lässt, er würde die Schwester seines Wirths als Gemahlin mit sich nehmen, wenn er sie gesehen hätte. Alberto fasst dies richtigerweise als leere Phrase auf, muss aber bald auf andere Gedanken kommen, als seine Schwester Finea nach der Abreise des Grafen nirgends zu finden ist. Die feurige Ungarin hat sich durch Spähen hinter den Fenstervorhängen in den Grafen verliebt und ist ihm als Page nach Neapel gefolgt, ohne sich ihm zu entdecken. Dort misbraucht sie das Vertrauen ihres Herrn, um ihm seine Geliebte Florela abspenstig zu machen, indem sie dieser eine gefällige Schöne als die angeblich geraubte Finea vorstellt und ihr dann selbst einen Vermählungsantrag unter dem Vorgeben macht, sie sei ein verkleideter aragonesischer Prinz. Alberto hat unterdessen seine Klage durch den König von Ungarn schriftlich in Neapel vorbringen lassen, ist aber diesem Schreiben sofort nachgefolgt. Finea spielt deshalb jetzt ihre Hauptkarte aus, indem sie sich in Frauentracht dem Könige von Neapel zu Füßen wirft und seine Gerechtigkeit gegen ihren angeblichen Entführer anruft. Da Alberto dazukommt



und sie als seine Schwester anerkennt, bleibt dem Könige kein Zweifel mehr an der Schuld des Grafen. Er befiehlt demselben, Finea — welche sich inzwischen entfernt hat — herbeizuschaffen und sich mit ihr zu vermählen. Dies kann natürlich erst geschehen, nachdem sich der vorgebliche Page entdeckt hat. Dass Finea's unwürdige Ränke jetzt durch die Hand des Grafen belohnt werden, während die getäuschte Florela leer ausgeht, kaum kaum als moralisch gelten. Mit solchen Lösungen nahm es aber Lope gelegentlich ebenso wenig genau als Tellez und hat vielleicht gerade dieses Stück zur Veröffentlichung in seines Verehrers Comödiensammlung gewählt, da es dessen Compositionsmanier annähernd entsprach.

„LA PRÓSPERA FORTUNA DE DON ALVARO DE LUNA“ und dessen zweiter Theil „LA ADVERSA FORTUNA DE DON ALVARO DE LUNA“ sind zwei historische Dramen von durchaus würdiger Haltung und reiner Sprache. Eine Muthmaassung über deren Autor lässt sich kaum anstellen, aber jeder Dichter zweiten Ranges dürfte durch Zueignung derselben neuer Ehre theilhaftig werden. Barrera vermuthet, der Doctor Ramon — als College des Paters Tellez im Orden der barmherzigen Brüder — möchte wohl Autor einiger Dramen im zweiten Bande Tirso sein. Dies ist schon möglich, und ebenso möglich ist es, dass der Dichter der trefflichen Comödie „LAS TRES MUJERES EN UNA“ auch Verfasser der in Rede stehenden zwei Dramen über Don Alvaro de Luna ist.

---

### Alonso Gerónimo de Salas Barbadillo.

Dieser fruchtbare Schriftsteller wurde etwa 1580 zu Madrid geboren. Er studirte während zweier Jahre Philosophie in Alcalá de Henares, dann Theologie in Valladolid, aber seine Neigung trieb ihn bald in die Bahn der Schriftstellerei. Hier erntete er, wie viele andere, mehr Anerkennung und Ehrentitel als materielle Güter, und starb, von Unglück und Krankheit gebeugt, am 10. Juli 1635 in seiner Vaterstadt. Die Zahl seiner Werke verschiedener Gattung ist sehr bedeutend, doch sind dieselben zum grössten Theile nicht wiedergedruckt

worden und liegen jetzt in den Staubwinkeln der Bibliomanen und öffentlichen Bibliotheken vergraben. Von seinen Comödien hat sich nur eine:

„EL GALAN TRAMPOSO Y POBRE“, einigermaassen im Gedächtniss der Nachwelt erhalten. Es ist die Geschichte eines Industrieritters, welcher sich durch raffinirte Intriguen während einiger Zeit ein gewisses Ansehen zu geben weiss, nachher aber seiner eigenen moralischen Gemeinheit zum Opfer fällt, indem er unter Androhung des Todes von seiten der vorher von ihm Betrogenen gezwungen wird, sich mit einer Sklavin zu verheirathen. Die Handlung ist nicht übel, die Sprache oft witzig, aber es fehlt die echte Poesie, wie sie z. B. Lope de Vega in seinen Schelmencomödien „EL CABALLERO DEL MILAGRO“ u. a. vor unsern Augen erglänzen lässt. Wo aber bei solchen Stoffen, deren Helden nur die gemeine, prosaische Triebfeder der Geldprellerei kennen, der Dichter nicht im Stande ist, uns durch poetisches Feuerwerk über diese Schalheit hinwegzutäuschen, bleibt wenig Genuss übrig. Der Dichter hätte besser gethan, sich auf seine Schelmenromane und moralischen Novellen zu beschränken, in welchen solche Ingredienzien zu besserer Wirkung gelangen. Und selbst in diesen war er nur ein Modeschriftsteller seiner Zeit, was die Vergessenheit beweist, welcher fast alle seine Werke anheimgefallen sind.

---

### Alonso de Castillo Solórzano.

Dieser Dichter, obgleich etwa zehn Jahre jünger als Salas Barbadillo (er muss circa 1590 geboren sein), soll gleich hier eine kurze Besprechung finden, da er seinem Vorgänger in vielen Stücken gleicht. Wie dieser, hatte er mit widrigen Glücksumständen zu kämpfen, wie dieser, schrieb er eine grosse Anzahl jetzt vergessener Werke erzählender Art, wie dieser, muss er unter die Modeschriftsteller seiner Zeit gerechnet werden. Auch seine dramatischen Arbeiten bewegen sich in ähnlichen Bahnen, und es mag hier besondere Erwähnung finden, dass beide Dichter schon Beispiele der später so beliebten Zaubercomödien aufweisen, Salas in „VICTO-

RIA DE ESPAÑA Y FRANCIA“, Castillo in „LOS ENCANTOS DE BRETAÑA“. Besser bekannt sind jedoch unsers Dichters Figuron-Comödien, Stücke mit einer possenhaften Hauptfigur, deren Ausmalung den Hauptreiz der Darstellung bildet. Diese Art Comödien, welche naturgemäss weniger künstlerischen Werth hat, vermochte sich indessen glücklicherweise erst später wirklich einzubürgern.

Der Comödie „EL MAYORAZGO FIGURA“ liegt folgender Gedanke zu Grunde. Ein armer Caballero, welcher gerade eine reiche Erbschaft gemacht hat, will die Treue seiner Geliebten dadurch prüfen, dass er vorgibt, diese Erbschaft sei nicht ihm, sondern einem Vetter zugefallen. Er verkleidet einen seiner Lakaien in lächerlicher Weise als den vorgeblichen Erben und muss zu seiner Enttäuschung erfahren, dass die Geliebte den absurden Pseudo-Majoratsherrn zum Gemahl begehrt und ihm selbst den Abschied gibt. Nun reicht er seine Hand einer andern Dame, welche sich uneigennützig um seine Liebe beworben hat und beschämt die Ungetreue durch Aufklärung des wahren Sachverhalts.

„EL MARQUÉS DEL CIGARRAL“ hat die Ehre gehabt, im dritten Bande der Comödien von Moreto als dessen Werk gedruckt zu werden, gehört aber jedenfalls unserm Dichter, da es sowohl in seinem Buche „*Fiestas del Jardín*“, Valencia 1634, als auch unter seinem Namen im 46. Bande der „*Escogidas*“ veröffentlicht worden ist. Der Titelheld ist ein halber Narr, an welchem Kaiser Karl V. einigen Geschmack gefunden und ihn scherzweise mit dem Titel eines „Verwandten“ angeredet hatte. Dies hat das Gehirn des armen Thoren derart in Verwirrung gebracht, dass er sich als grossen Herrn betrachtet und als solcher von seiner Umgebung unter der Larve anscheinenden Ernstes aufs schlimmste gehänselt wird. In diesem Stücke, wie in „EL MAYORAZGO FIGURA“, spielt natürlich das rein Possenhafte eine grössere Rolle, als es mit einer würdigen Auffassung der dramatischen Kunst verträglich ist. Zu einer Leistung wahrhaft dichterischen Schwungs hat es Castillo ebenso wenig wie Salas gebracht, und die geringe Beachtung, welche beide bei der Nachwelt gefunden haben, erscheint deshalb erklärlich genug.

---

### Juan Ruiz de Alarcon y Mendoza.

Wenn wir gesagt haben, dass Salas Barbadillo und Castillo Solórzano Modeschriftsteller waren und von der Nachwelt vergessen worden sind, so darf man von Alarcon das Gegentheil behaupten. Von der Mitwelt nicht nach Gebühr gewürdigt und sogar oft bitter angefeindet, ist sein Ruhm bis auf die neueste Zeit stetig gewachsen, und wenn Corneille's bekannter Ausspruch, er würde gern zwei seiner besten Stücke dafür geben, Verfasser der „*VERDAD SOSPECHOSA*“ zu sein, früher als übermässige Bescheidenheit gegolten haben mag, so gibt es jetzt schwerlich mehr einen nichtfranzösischen Kunstkritiker, der ihn nicht als durchaus zutreffend bezeichnen wird.

Ueber den Lebenslauf unsers Dichters waren nur sehr nothdürftige Notizen vorhanden, bis Don Luis Fernandez-Guerra y Orbe in seinem interessanten Werke „*Don Juan Ruiz de Alarcon y Mendoza*“ (Madrid 1871) durch Veröffentlichung mehrerer neuaufgefundener wichtiger Documente, begleitet von seinen geistreichen, wenn auch etwas phantasievollen Commentaren, ein sehr erwünschtes Licht über diesen dunkeln literarischen Punkt verbreitete. Fassen wir das früher Bekannte mit dem neu Entdeckten kurz zusammen, so ergibt sich etwa folgender Lebensabriss unsers Dichters. Don Juan stammte aus angesehener Familie und wurde etwa 1580 zu Mexico geboren. Sein Vater beschäftigte sich mit Bergbau in dem etwa 22 Meilen von Mexico entfernten Minenorte Tasco. Der talentvolle Knabe wird seine ersten Kenntnisse in einem Stifte der Hauptstadt, seine weitere Ausbildung auf deren Universität gewonnen haben. Anfang 1600 begab er sich nach Spanien, setzte seine Studien in dem berühmten Salamanca fort und erhielt auf dieser Hochschule schon am 25. October 1600 den Grad eines Baccalaureus des Kirchenrechts, im August 1602 denjenigen eines Baccalaureus der weltlichen Rechte. Im Jahre 1606 finden wir ihn zu Sevilla, wo er als Anwalt am königlichen Obergerichtshof practicirte. Er kehrte 1608 nach Mexico zurück und erwarb sich dort am 21. Februar 1609 den Grad eines Licentiaten der weltlichen Rechte. Dass ihm vorher in Spanien der Titel eines Licentiaten des Kirchenrechts zuerkannt wurde, erhellt zwar nicht aus Documenten, wohl aber mit annähernder Sicherheit



aus der Ueberschrift: „Del licenciado Juan Ruiz de Alarcon, natural de Méjico“ eines dem Buche des Marquis von Careaga „*Desengaño de fortuna*“ vorgedruckten Lobgedichts. Das Buch wurde zwar erst 1611 in Barcelona veröffentlicht, aber seine Widmung an Don Rodrigo Calderon datirt schon vom 15. Mai 1607. — In seiner Vaterstadt scheint Alarcon bedeutenden Ansehens genossen zu haben, denn er bekleidete dort längere Zeit den Posten eines stellvertretenden Corregidores. Im Jahre 1611 schiffte er sich mit seinem Gönner, dem Vicekönig Don Luis de Velasco, Marquis von Salinas, abermals, und zwar zum letzten male, nach Spanien ein. Am 15. October ging die Flotte in San Lúcar vor Anker. Unser Don Juan begab sich mit Don Luis nach Madrid und lebte dort unter der Aegide dieses Magnaten bis zu dessen am 7. September 1617 erfolgten Tode. Von diesem Zeitpunkte an war er genöthigt, auf eigenen Füßen zu stehen, und es ist wahrscheinlich, dass zu den literarischen Zänkereien, die ihm bisher das Leben verbittert hatten, auch materielle Sorgen traten. Diesen möglichst vorzubeugen, war er schon seit seiner Ankunft in der Hauptstadt bestrebt gewesen, indem er fortwährende Anstrengungen machte, ein seinen juristischen Kenntnissen entsprechendes Regierungsamt zu erhalten. Dieses Ziel seiner Bemühungen erreichte er endlich durch die Fürsprache eines hohen Gönners, des Don Ramiro Nuñez Felipez de Guzman, Schwiegersohn des allmächtigen Günstlings Don Gaspar de Guzman, Herzog von Olivares. Am 17. Juni 1626 wurde er zum überzähligen vortragenden Rath im königlichen Rath für Neuspanien ernannt, und am 13. Juni 1633 verwandelte sich diese provisorische Stellung infolge einer eintretenden Vacanz in eine definitive. Die mit dem erstrebten Posten verbundene Ueberhäufung mit Geschäften hinderte ihn jedoch nicht allein, die Dichtkunst weiter zu pflegen, sondern untergrub auch seine ohnehin schwächliche Gesundheit. Er starb am 4. August 1639, nachdem ihm besonders die beiden letzten Jahre durch Krankheit sehr verkümmert worden waren.

Falls sich der Dichter in „LAS PAREDES OYEN“ als Don Juan de Mendoza selbst geschildert hat, so dürfen wir annehmen, dass sein Charakter ein edler und sanfter, sein Aeusseres dagegen ein unvortheilhaftes gewesen ist. Er war

verwachsen und sein Höcker diene dem Spotte seiner Zeitgenossen beständig als Zielscheibe. Besonders Don Francisco de Quevedo Villegas hat sich aufs unbarmherzigste darüber lustig gemacht. Aber auch einigen seiner literarischen Schöpfungen wurde der gleiche Hohn zutheil, und es gibt schwerlich eine kränkendere Satire als die bekannten dreizehn „Décimas“ berühmter Dichter (worunter Góngora, Lope de Vega, Quevedo, Antonio de Mendoza, Montalvan, Luis Velez, Tellez u. s. w.) auf eine poetische Schilderung der Festlichkeiten, welche am 21. August 1623 dem Prinzen von Wales (nachmals Karl I. von England) während dessen abenteuerlicher spanischer Brautfahrt gegeben wurden. Alarcon wurde vom Herzog von Cea beauftragt, diese Schilderung zu liefern, und da der Termin dafür wahrscheinlich kurz angesetzt und er selbst ein langsamer Arbeiter war, so verfertigte er das verlangte Gedicht unter Beihülfe von vier andern Dichtern. Die Flickarbeit fiel unglücklich aus und bot seinen Anfeindern eine prächtige Handhabe zur Aussprache ihrer Gesinnungen. So sagt Góngora:

„Werde doch Schneider bei den königlichen Festlichkeiten, statt Dichter, wenn du bei der Anfertigung von Octaven, wie bei derjenigen von Livreen, Handwerksgesellen brauchst. Du schmückst dich mit fremden Federn und willst als Krähe die Zwillingschalen, welche du vorn und hinten trägst (den Buckel) verleugnen. Indessen warst du immer eine Schildkröte und wirst auch stets eine solche bleiben.“

Die Qualification als Schildkröte bezieht sich offenbar nicht allein auf Alarcon's Höcker, sondern auch auf seine Langsamkeit im Arbeiten. Allzu ernst darf man indessen diese Satiren nicht nehmen; dieselben sind ganz in der Art der damals üblichen „Vejámenes“, in welchen die beliebtesten Dichter auf das unbarmherzigste durchgehechelt wurden. Um ein Beispiel anzuführen, verweisen wir auf das berühmte „Vejamen“ Don Gerónimo Cáncer's in dessen „Obras“.

Dass indessen auch die Zuhörerschaft unserm Dichter zu schaffen machte, beweist eine Stelle in dem ungemein seltenen ersten Bande der Werke Don Sebast. Francisco de Medrano's (Mailand 1641). Dieselbe findet sich Seite 32 und lautet:

„*Tengo aceite de Antecristos*“ (statt „*Anticristo*“).

Der Herausgeber des Buchs, Don Alonso de Castillo Solórzano, hat zur Erklärung folgende Anmerkung beigesetzt:

*„Alude á un azeite de muy mal olor, que hecharon en una comedia del Antecristo de D. Juan de Alarcon sus emulos, porque no se acauara.“*

Hieraus erhellt, dass während der Vorstellung von Alarcon's „EL ANTICRISTO“ die Widersacher des Dichters eine übelriechende Essenz umhersprengten, um die Aufführung zu unterbrechen. Wie empfindlich Alarcon gegen diese Nichtschätzung seiner Schöpfungen seitens des Volkes war, geht aus seiner Ansprache an dasselbe vor dem ersten Bande seiner Comödien hervor. Dieselbe lautet:

„Der Verfasser an den Pöbel.“

„Mit dir spreche ich, du wildes Thier, denn mit dem Adel ist dies unnöthig, da sich dieser selbst bessere Vorschriften gibt, als ich es zu thun vermöchte. Hier hast du diese Comödien, behandle sie, wie du es zu thun pflegst: nicht wie es richtig ist, sondern wie es dir gefällt, denn mit Verachtung und ohne Furcht sehen sie auf dich herab, als solche, welche schon die Gefahr deines Zischens überstanden haben und jetzt nur noch diejenige deiner Staubwinkel erdulden können. Wenn sie dir misfallen, so werde ich mich freuen, daraus zu ersehen, dass sie gut sind; im gegentheiligen Falle werde ich für die Erkenntniss, dass sie es nicht sind, durch den Gedanken, sie werden dich dein Geld kosten, gerächt sein.“

Prüfen wir nun an der Hand einer Einzelbesprechung seiner Stücke, wie der Dichter dieses stolze Selbstvertrauen vor der Nachwelt gerechtfertigt hat.

„LOS FAVORES DEL MUNDO.“ — Garci Ruiz de Alarcon kommt nach Madrid, um sich wegen eines Schimpfs zu rächen, den er von Don Juan de Luna, Günstling des Prinzen Enrique, erlitten hat. Ein Duell findet statt, und der Beleidigte ist im Begriff, seinen Gegner zu tödten, als dieser die Jungfrau Maria anruft. Garci Ruiz schenkt ihm deshalb das Leben, und Don Juan's Dankbarkeit bewirkt, dass diese edle Gesinnung durch die Gunst des Prinzen belohnt wird. Da indessen Garci Ruiz eine heftige Leidenschaft für Anarda, die Angebetete seines prinzlichen Gönners, fasst, muss er die Wandlungen menschlichen Glücks mehrmals durchkosten.

Schliesslich trägt er indessen die Hand der Geliebten davon, obgleich Julia, Anarda's Muhme, die Pläne der Liebenden mehrmals durchkreuzt und der Prinz selbst nicht sehr entzückt von der Lösung ist. — Das Stück ist schön disponirt, hat würdige Sprache, edle Charaktere und macht im ganzen einen wahrhaft erquicklichen Eindruck.

„LA INDUSTRIA Y LA SUERTE“ ist eins der unbedeutenden Intriguenstücke unsers Dichters.

In „LAS PAREDES OYEN“ hat sich Alarcon in der Figur Don Juan de Mendoza's offenbar selbst schildern wollen. Trotz seiner körperlichen Gebrechen erringt hier der Held durch standhafte Liebe, edle Gesinnungen und Aeusserungen die Zuneigung und Hand einer schönen Witwe, welche sich vorher für einen schmucken, aber lästerzüngigen Caballero interessirt hatte. Die Handlung ist etwas dürftig und durch unnöthig häufigen Scenenwechsel zerstückt, dafür entschädigt aber reichlich der Adel und die Gedankentiefe der Diction.

„EL SEMEJANTE Á SÍ MISMO.“ Tritt in dem vorher besprochenen Drama eine musterhafte Beobachtung der Regeln künstlerischer Sittlichkeit hervor, so ist in vorliegendem Stücke das Gegentheil der Fall, ein neuer Beweis, welche proteusartigen Geschöpfe die altspanischen Dramatiker sind. Der Grundgedanke ist interessant genug. Don Juan de Castro soll von seinem Vater behufs Ordnung einer Erbschaftsangelegenheit nach Peru gesandt werden. Da er jedoch für seine Muhme Doña Ana eine heftige Neigung hegt und eine so lange Abwesenheit ihm deshalb unerträglich dünkt, verfällt er auf die List, anscheinend abzureisen und in der Rolle eines auswärtigen Vetters wiederzuerscheinen. Um diese Täuschung vorzubereiten, sprengt er nicht allein vorher seine auffallende Aehnlichkeit mit diesem Vetter aus, sondern lässt sogar sein eigenes Bildniss als dasjenige des Vetters an seinen Vater schicken. Ein Freund soll statt seiner die Reise nach Peru machen, um die dortigen Geschäfte zu erledigen. Der Betrug gelingt, aber Don Juan ist ein „Curioso impertinente“, wie er in dem Stücke selbst genannt wird. Statt seine Geliebte in das Geheimniss einzuweihen, will er versuchen, ob sie den Werbungen seines Ebenbildes widerstehen kann. Der spanischen Redensart gemäss, man solle Weiber und Schwerter nicht unnöthigerweise auf die Probe setzen, unterliegt Doña



Ana, und das Unmoralische liegt darin, dass sie am Schlusse mit fremder Beihülfe dem rasenden Geliebten aufbindet, sie habe seine Verstellung durchschaut und sich nur deshalb ergeben. Ebenfalls moralisch recht schwach ist die Julia des Stücks, welche sich plötzlich in den nach Peru reisenden Freund Don Juan's verliebt und dann bei Wiederauftauchen eines ältern Liebhabers sofort zu dem letztern zurückkehrt. Alles dies sieht eher Tirso als unserm Alarcon ähnlich.

„LA CUEVA DE SALAMANCA“ ist ein Zauberstück, welches wohl auf den Pöbel berechnet war und kaum im Lichte der oben mitgetheilten stolzen Ansprache des Dichters an eben diesen Pöbel betrachtet werden darf. Die Handlung ist schwankend und zerstückt. Dass, wie wir schon bei Gelegenheit bemerkt haben, der Glaube an Magie im siebzehnten Jahrhundert auch von erleuchteten Geistern getheilt wurde, geht aus der offenbar ernst gemeinten Behauptung unsers Dichters, die Handlung beruhe auf Wahrheit, deutlich hervor. —

Das Gleiche versichert Alarcon am Schlusse der Comödie „LA PRUEBA DE LAS PROMESAS“, welche ebenfalls zu den Zauberstücken gerechnet werden muss. Sie ist indessen bei weitem besser gearbeitet und gehört zu den wirklich schönen Dramen unsers Dichters. Der Stoff ist in sehr freier Weise dem bekannten Buche des Infanten Don Juan Manuel, „*El conde Lucanor*“ (Ejemplo IX der Ausgabe von Don Pascual de Gayangos im 51. Bande der Rivadeneyra-Bibliothek), entnommen und soll hier in Kürze angegeben werden. Don Illan, ein toledanischer Edelmann, welcher Magie studirt hat, wünscht — um eine Familienfehde zu beenden — seine Tochter Blanca mit dem Haupte der Gegenpartei, Don Enrique de Vargas, zu vermählen. Doña Blanca aber liebt Don Juan de Ribera, einen Anverwandten des Marquis von Tarifa. Dies bemerkt Don Illan und beschliesst, Don Juan, welcher ihm alle möglichen Versprechungen macht, durch Magie zu prüfen. In dem kurzen Augenblick, in welchem Don Juan in Don Illan's Studirzimmer auf das Satteln eines Pferdes wartet, wird ihm ein langer Zeitraum mit folgenden Begebenheiten vorgespiegelt. Durch eine Reihe unerwarteter Todesfälle wird er Marquis von Tarifa und bald darauf Günstling des Königs. Sein Glück bläst ihm derart auf, dass er nicht mehr um die Hand, sondern nur noch um die freie Liebe

Blanca's wirbt und Don Illan zu wiederholten malen die bescheidensten Gesuche abschlägt. Als er auf dem Höhepunkt seiner Ueberhebung angekommen ist, lässt Don Illan die ganze Gaukelei verschwinden, Don Juan entfernt sich beschämt, Doña Blanca ist von ihrer Leidenschaft für ihn geheilt und reicht Don Enrique die Hand. — Nachbildungen dieses Dramas sind: „LA PIEDRA FILOSOFAL“ von Bances Candamo und „DON JUAN DE ESPINA EN MILAN“ von Cañizares.

„LA MANGANILLA DE MELILLA“ führt uns auf den richtigern Boden für die Zauberei, nach Afrika. Hier ist der Magier ein Morabit, welcher aber aus Absicht oder Unwissenheit so unglücklich für die Mauren operirt, dass er für ein Werkzeug des Christengottes gelten darf. Die Handlung dreht sich um einen maurischen Angriff auf die spanische Festung Melilla, welcher glänzend abgeschlagen wird. — In Gallardo's „*Ensayo de una bibl. esp.*“ findet sich unter No. 924 (Bd. I, Col. 950) die Beschreibung einer Flugschrift aus dem 16. Jahrhundert, welche möglicherweise Alarcon die Anregung zu dem Stück gegeben hat.

„MUDARSE POR MEJORARSE“ ist ein nettes, aber nicht hervorragendes Lustspiel, dessen Fabel kaum ausgiebig genug für drei Acte erscheint. Es behandelt die Geschichte eines etwas wetterwendischen Caballeros, Don García, welcher — auf dem Punkte, sich mit einer schönen jungen Witwe zu vermählen — eine Verwandte derselben sieht, welche ihm besser gefällt. Obgleich diese den ausgesprochenen Grundsatz ihres neuen Anbeters, das Gute für das Bessere im Stich zu lassen, einigermaassen bedenklich findet, erwidert sie seine Neigung in mässiger Weise, bis einer ihrer Verwandten, ein Marquis, sich in sie verliebt und schliesslich um ihre Hand anhält. Nun macht sie eine Schwenkung zu Gunsten des „Bessern“ und schlägt die Vorwürfe Don García's mit seiner eigenen Waffe ab. — Es sei beiläufig bemerkt, dass das gleichnamige Lustspiel Fernando de Zárates gänzlich verschieden von dem Alarcon'schen ist.

„TODO ES VENTURA“ behandelt die Geschichte eines Hidalgos, welchem alles zum Guten ausschlägt. Die Illustration dieses Erfahrungssatzes ist jedoch Tellez in dessen „VENTURA TE DÉ DIOS, HIJO“ bei weitem besser gelungen. Alarcon zeigt sich hier nüchterner als sein farbenreicher Zeitgenosse.

„EL DESDICHADO EN FINGIR“ hat Alarcon selbst später

in „QUIÉN ENGAÑA MÁS Á QUIÉN“ umgearbeitet. Von den Worten des ersten Stücks ist wenig stehen geblieben, die Handlung dagegen ist — abgesehen von einigen Weglassungen und einer feinern Zuspitzung der Katastrophe — die gleiche. Der Hauptknotenpunkt der Intrigue besteht in Folgendem. Eine Dame, Doña Elena, wird von dem Herzog von Mailand geliebt und ist dadurch verhindert, ihrem Geliebten Don Diego die Hand zu reichen. Um denselben in der Zwischenzeit ungestört sehen zu können, ersinnt sie die List, ihn als ihren seit zwanzig Jahren in Lima weilenden Bruder in das Haus ihres Vaters einzuführen. Da letzterer aus Altersschwäche beinahe blind ist, so hat der Plan alle Aussicht auf Gelingen. Hier kommt aber der verhängnisvolle Theaterbrief dazwischen. Elena hat trotz kurzer mündlicher Besprechung mit Don Diego, die Einzelheiten ihres Plans in einem Schreiben wiederholt und dasselbe nächtlicherweile vom Balkon herabgeworfen. Dieses gefährliche Schriftstück findet ein Nebenbuhler Don Diego's, beschliesst, ihm mit der gleichen List zuvorkommen und setzt diesen kühnen Anschlag mit Erfolg ins Werk. Es lässt sich leicht ermessen, welche komischen Situationen durch das Zusammenstossen der zwei falschen Brüder, sowie dadurch entstehen, dass die überlistete Elena selbst glaubt, der eine der Betrüger sei ihr wirklicher Bruder. Dass eine solche Intrigue — was Wahrscheinlichkeit angeht — auf sehr schwachen Füßen steht, ist keine Frage, denn sie setzt nicht allein eine Halbblindheit des Vaters Elena's, sondern auch der letztern und halb Mailands voraus, aber unterhaltend ist sie in hohem Grade. Eine noch schiefere Rolle als Julia in „EL SEMEJANTE Á SÍ MISMO“ spielt hier die schöne Lucrecia.

„LOS EMPEÑOS DE UN ENGAÑO“ schildert in wenig origineller Weise die Verwirrungen, welche daraus entstehen, dass ein Caballero — um seine Liebe zu einer Dame zu verbergen — vorgibt, einer andern, im gleichen Hause wohnenden Schönen den Hof zu machen.

„LA AMISTAD CASTIGADA“ muss, der paradoxen Katastrophe halber, etwas ausführlicher besprochen werden. Dionysius II., König von Sicilien, liebt seine Nichte Aurora, kann sich aber nicht mit ihr vermählen, da er sich aus gewissen Rücksichten mit einer karthaginensischen Fürstin verlobt hat. Um Aurora's Vater Dion, die Stütze seines Throns, zu täu-

schen, gibt er bei diesem auf den Rath seines Günstlings Filipo vor, er wolle die zweifelhafte Treue der Sicilianer auf eine Probe stellen, indem er sich gegen ihn (Dion) beleidigend benehme; er möge alsdann den Unzufriedenen spielen und auf diese Weise erfahren, wer der Regierung feindlich gesinnt sei. Der Hauptplan des Tyrannen ist natürlich, seine Anschläge auf Aurora mit Verstellung entschuldigen zu können, falls Dion etwas davon erfahre. Den Vermittler bei Aurora für den König soll Filipo machen; dieser aber verliebt sich selbst in sie und findet bei ihr Gegenneigung, trotzdem sie vorher ihre Hand einem andern Edelmann, Ricardo, zugesagt hatte. Der König, welcher unter diesen Umständen mit seinen Liebeswerbungen scheitert, will Zuflucht zur Gewalt nehmen und besticht einen Diener Aurora's, ihn in deren Haus einzulassen, während Dion der angeblich auf der Herreise befindlichen neuen Königin entgegengesandt wird. Filipo aber, nachdem er bei Dion um Aurora's Hand angehalten, enthüllt diesem des Königs Pläne. Der aufgebrachte Vater versammelt die Grossen des Reichs, welche Zeugen von des Königs beabsichtigtem Verbrechen werden und ihn deshalb tödten wollen. Auf Fürbitte Aurora's wird er indessen nur des Reichs verlustig erklärt, während Dion den Thron besteigt. Dieser übt nun folgende eigenthümliche Gerechtigkeit. Er straft seinen Freund Filipo (*la amistad castigada*), indem er ihn verbannt, belohnt Ricardo, der zu dem Tyrannen gehalten, mit der Hand Aurora's und beschenkt den schurkischen Diener, welcher sich von Dionysius zum Oeffnen der Hausthüre Aurora's hatte bestechen lassen. Diese Gerechtigkeit wird natürlich auf den Grundsatz gepfropft, dass derjenige, welcher den alten Herrn verrathen habe, auch für den neuen nicht passe, aber dies ist doch angesichts der Verbrechen des Dionysius eine haarsträubende Verdrehung aller moralischen Begriffe; bildlich ausgedrückt, hat der Dichter aus einem Arzneimittel durch übertriebene Anwendung ein Gift gemacht. — Der vorgeschobene Plan des Königs, durch beleidigendes Benehmen gegen Dion die sicilianischen Unzufriedenen ausfindig machen zu wollen, erinnert an „CAUTELA CONTRA CAUTELA“ und mag als weiteres Indicium für die zweifelhaften Eigenthumsrechte Alarcon's an letzterm Stücke betrachtet werden.

„LA VERDAD SOSPECHOSA.“ — Don García, der zweite



Sohn eines angesehenen Edelmanns, Don Beltran, hat bisher in Salamanca studirt, wird aber nach Madrid berufen, als er durch den Tod seines Bruders Majoratsherr wird. In Begleitung seines bisherigen Hofmeisters kommt er in dem Hause seines Vaters an, und letzterer hat nichts Eiligeres zu thun, als sich bei diesem Erzieher über den Charakter seines Sohnes zu erkundigen. Zu seinem grössten Entsetzen muss er hören, dass García dem Lügen ergeben ist. Er nimmt sich deshalb vor, ihn eiligst standesgemäss zu vermählen, ehe diese Untugend in Madrid bekannt wird. — Unterdessen sieht sich García in der Hauptstadt um und verliebt sich beim ersten Anblick in Doña Jacinta Pacheco, eine vornehme Dame, welche in Begleitung ihrer Freundin Doña Lucrecia de Luna in der Equipage der letztern an einem Kaufladen anfährt. Der galante García naht sich, macht Jacinta sofort eine Liebeserklärung, stellt ihr nach spanischer Sitte den Inhalt des Ladens zur Verfügung und verfällt in sein Lieblingslaster des Lügens, indem er vorgibt, er sei ein Peruaner, der sie bereits seit einem Jahre anbete. Jacinta, deren Verehrer Don Juan schon lange auf ein Alcántara-Ordenskleid wartet und sich bis zu dessen Erlangung bei ihrem Vater nicht vorzustellen wagt, fühlt einige Neigung zu dem schmucken Fremden und lässt ihn dies nicht undeutlich merken. García ist ganz entzückt und erkundigt sich durch seinen Diener bei dem Kutscher nach dem Namen der „Schönsten unter den beiden Damen“. Der Gefragte hält seine Herrin, Doña Lucrecia de Luna, hierfür und antwortet demgemäss. Da dem heissblütigen Don García gar nicht der Gedanke kommt, dass irgend jemandem eine Andere schöner erscheinen könne als seine neue Flamme, so ist er fest überzeugt, deren Name sei Doña Lucrecia de Luna. Hieraus entspringt seine spätere Enttäuschung, denn sein Vater hat gerade Doña Jacinta Pacheco als Gemahlin für ihn ins Auge gefasst, mit ihr hierüber gesprochen und vereinbart, dass er mit dem vorgeschlagenen Bräutigam nachmittags an ihrem Fenster vorbeireiten wolle. Als dies geschieht, sieht Jacinta, dass der angebliche Peruaner und García dieselbe Person sind. Obgleich ihr dessen Unaufrichtigkeit nicht recht gefällt, bewirkt doch seine schmucke Figur, dass sie ihn durch ein Briefchen an Lucrecia's Balkon bestellen lässt, um ihn in längerer Unterhaltung näher

kennen zu lernen, ohne sich selbst zu compromittiren. Dieser Umstand muss natürlich García in seiner Täuschung bestärken, dass Jacinta Lucrecia sei. Die nun erfolgende Unterredung am Balkon wird in doppelter Hinsicht eine höchst unklare und verwickelte für die beteiligten Personen. Erstens redet García die mit ihm sprechende Jacinta stets mit „Lucrecia“ an; zweitens hat unterdessen Don Beltran seinem Sohne den Heirathsplan mit Jacinta mitgetheilt, und dieser — von seiner falschen Vorstellung ausgehend, Jacinta sei Lucrecia — den Vorschlag durch die Lüge beiseitegeschoben, er sei bereits in Salamanca vermählt, was Don Beltran seinerseits Jacinta mitgetheilt hat. Letztere weiss nun gar nicht, was sie glauben oder nicht glauben soll. Da García dies deutlich heraushört, macht er ihr am nächsten Tage einen schriftlichen Vermählungsantrag, adressirt denselben aber natürlich an „Doña Lucrecia de Luna“. Die wirkliche Trägerin dieses Namens fühlt sich geschmeichelt und durchaus nicht abgeneigt, den schmucken Majoratsherrn zu erhören, besonders als sich bei einem Stelldichein in der Kirche durch allerlei Misverständnisse García's Irrthum immer noch nicht aufklärt. Die weitere Entwicklung der Situation erfolgt, als Don García auf den Vorhalt seines Vaters, er habe ihn mit der Vermählungsgeschichte von Salamanca hinters Licht geführt, gesteht, er habe dies aus Liebe für „Lucrecia“ gethan. Darauf hin hält Don Beltran für García um die Hand der wirklichen Lucrecia bei deren Vater an, was natürlich den Irrthum des Flunkers endlich an den Tag bringt. Niemand schenkt aber seinen diesbezüglichen Erklärungen Glauben, und er wird gezwungen, der ungeliebten wahren Lucrecia die Hand zu reichen. Don Juan hat inzwischen sein Ordenskleid und die Hand Jacinta's erhalten.

Das Köstlichste an dieser ausgezeichneten Comödie ist, dass das einzig Wahre an García, seine wirklich unwandelbare Liebe zu Jacinta, durch das Schicksal, welches seinen Flunkereien ungünstige Wendungen gibt, ebenfalls zur Lüge gestempelt wird. Die Handlung ist ebenso interessant als gut geführt, die Sprache rein und fliessend. Jeder der Charaktere ist an sich ein kleines Meisterstück. Der ritterliche García, dessen Laster des Lügens nur der intellectuellen Befriedigung entspringt, die Gebilde seiner Phantasie von An-

dern geglaubt und bewundert zu sehen; der rechtliche Don Beltran, dessen grösste Abneigung das Lügen ist, und welcher seinem Sohne deshalb in demselben Augenblicke die grössten Lügen glaubt, als er ihm die Abscheulichkeit dieses Lasters vorhält; die natürlichen Schwankungen und Eifersüchteleien der beiden Damen, hervorgerufen durch die Unklarheit und Unglaubwürdigkeit Don García's: alles dies ist dem Leben abgelauscht und in bewusst-künstlerische Form gegossen. Von Einzelheiten ist die ebenso geistreiche und schwungvolle als lügenhafte Erzählung des Festes hervorzuheben, welches Don García im Wäldchen des Manzanares gegeben haben will. Schon diese eine Comödie würde Alarcon einen Platz unter den Dramatikern ersten Ranges sichern.

„GANAR AMIGOS“ („Lo que mucho vale, mucho cuesta“) ist ein sowohl in Anlage als in Gesinnungen hochbedeutendes Drama. Die Charaktere sind vortrefflich gezeichnet, derjenige des Marquis Fadrique ist wahrhaft wohlthuend. Durch Herzensgüte, unverbrüchliches Worthalten, Wohlthaten an seinen Neidern und Feinden, erscheint er als wahrer „Ritter ohne Furcht und Tadel“, und die Verfolgungen, welchen er schuldlos ausgesetzt ist, endigen deshalb mit seinem vollständigen Triumph. — Auf welche Art das Stück unter dem Titel „AMOR, PLEITO Y DESAFÍO“ in den von Lope de Vega's Schwiegersohn herausgegebenen 22. Band der Comödien des Altmeisters gerathen konnte, ist ein bis jetzt unaufgelöstes literarisches Räthsel. Vielleicht ist ein Manuscript des Stücks einfach in Lope's Schreibtisch gefunden worden, aber Usategui musste doch die Handschrift seines Schwiegervaters kennen, und es lässt sich deshalb nur annehmen, er habe es für die Abschrift eines Dramas desselben gehalten.

„EL TEJEDOR DE SEGOVIA.“ Von diesem Drama sind zwei Theile vorhanden, welche — der Fabel nach — organisch zusammenhängen, in der Behandlung aber so verschieden sind, dass sie kaum von einem und demselben Dichter herrühren können. Der erste Theil hat eine wahrhaft ungeschlachte Fülle von Handlung und eine oft cultistische Sprache, zwei Fehler, welche man Alarcon entschieden nicht vorwerfen kann. Der sogenannte zweite Theil findet sich im zweiten Bande der Comödien unsers Dichters unter dem einfachen Titel „EL TEJEDOR DE SEGOVIA“, lässt also einen ersten

Theil von Alarcon nicht voraussetzen. Die einzige Hypothese, welche man für die Autorschaft beider Stücke seitens unsers Dichters ins Feld führen könnte, wäre vielleicht diejenige, dass der erste Theil ein Jugendwerk desselben sein dürfte, dessen er sich später geschämt und es deshalb nicht anerkannt hätte. Der Verfasser dieser Literaturgeschichte besitzt einen ganz alten Druck beider Theile, in welchem dieselben Calderon zugeschrieben werden, was indessen sicher auf einer absichtlichen Fälschung des Verlegers beruht. Wie dem auch sei, so glauben wir, uns hier nur mit dem sogenannten zweiten Theile beschäftigen zu sollen. — Der Held des Dramas ist ein Edelmann, Don Fernando, welcher fälschlicherweise des Landesverraths beschuldigt ist und sich deshalb in der Verkleidung eines Webers in Segovia aufhält. Hier stellt der Graf Julian der Gattin des vermeintlichen Handwerkers nach, dieser gebraucht die Waffen, soll verhaftet werden, flieht aber mit einigen Kameraden in das Gebirge und führt dort ein Banditenleben. Durch Verrath wird er ergriffen, befreit sich aber durch das heroische Mittel, die seine Hände fesselnden Stricke an einem Lichte zu verbrennen. Später tödtet er den Grafen im Zweikampf und erscheint alsdann mit seinen Genossen gerade zu rechter Zeit, um eine Niederlage des Königs Alfonso gegen die Mauren in einen Sieg zu verwandeln. Er entdeckt sich, seine Unschuld an dem ihm früher zur Last gelegten Landesverrath wird erwiesen, und er erhält Verzeihung für die seitherigen Vergehen, zu welchen ihn Nothwendigkeit und Ehrgefühl getrieben haben. Die gewaltsamen Thaten des herculischen Don Fernando erinnern an die spätern Guapo-Stücke.

„LOS PECHOS PRIVILEGIADOS“ (Nunca mucho costó poco). Hat uns Alarcon im vorhergehenden Drama einen herculischen Mann vorgeführt, so macht er uns jetzt mit einem Mannweib bekannt, der frühern Amme des Grafen von Villa Gomez, welcher König Alfons von Leon am Schlusse das Privileg bewilligt, dass alle zukünftigen Ammen derer von Villa Gomez des Adels theilhaftig sein sollen. Das Stück, welches im übrigen den oft wiederholten Stoff der Werbungen eines Königs um eine vornehme Dame behandelt, deren Besitz er aber erst durch Vermählung erlangen kann, ist folgerichtig geführt, Sprache und Charakterzeichnung sind gleich vorzüg-



lich. Es steht auf dem Boden der vaterländischen Geschichte, und auf diesem haben die altspanischen Dramatiker stets das Beste geleistet.

„LA CRUELDAD POR EL HONOR.“ Auch diesem Drama dürfen die Lobspprüche, welche dem vorherbesprochenen gebühren, in vollem Maasse gezollt werden. Es steht ebenfalls auf vaterländisch historischem Boden, ist edel und gross gedacht und vermöge seiner Tragik noch packender. Die tragische Schuld des Helden, Nuño Aulaga, besteht darin, dass er seine täuschende Aehnlichkeit mit dem in der Schlacht bei Fraga gefallenen König Alfonso „el batallador“ von Aragon dazu benutzt, um die Regierung des Landes an sich zu reissen. Der Betrug wird nach einiger Zeit entdeckt, Nuño eingekerkert und zum Tode verurtheilt. Don Sancho, sein vermeintlicher Sohn, der ihm schon aus Loyalität mit den Waffen gegenübergestanden hatte, besucht ihn im Kerker und erdolcht ihn auf seinen ausdrücklichen Wunsch, um ihn vor dem entehrenden Tode durch Hängen zu bewahren. Das Greuelhafte dieses Ehrenmordes wird am Schlusse durch die Entdeckung gedämpft, dass Sancho die Frucht einer andern Liebe seiner Mutter kurz vor deren Vermählung ist, und der Sohn demnach nicht seine Hand mit dem Blute des leiblichen Vaters befleckt hat.

„NO HAY MAL QUE POR BIEN NO VENGA“ schliesst sich würdig den vorher besprochenen Dramen an. Der geschichtliche Kern dieses Stücks ist die geplante Erhebung des Kronprinzen Don García gegen seinen Vater, König Alfons III. von Leon, und die Vereitelung dieses Plans durch einen heruntergekommenen Cavalier in Verbindung mit einem ebenso originellen als grossherzigen Edelmann. Der Gegensatz der beiden letztern, die Art, wie beide — der eine aus seinen lasterhaften Gesinnungen, der andere aus seiner egoistischen Trägheit — durch die Stimme der Ehre und Loyalität aufgerüttelt werden, ist echt dramatisch und eines grossen Dichters würdig. Zamora's Nachbildung des Stücks ist nur eine Verschlechterung des Originals.

„EL EXÁMEN DE MARIDOS“ ist ein bekanntes Lustspiel. Eine verwaiste Marquise, deren Vater ihr testamentarisch die grösste Vorsicht bei der Wahl eines Gatten anempfohlen hat („Antes que te cases, mira lo que haces“), glaubt dieser Vor-

schrift am besten dadurch zu genügen, dass sie jedem Cavalier von Rang die öffentliche Bewerbung um ihre Hand freistellt. Aus diesem Wettstreit geht schliesslich der Marquis Fadrique als Sieger hervor, nachdem die Ränke seiner frühern Verlobten, Doña Blanca, diese Lösung lange Zeit hinausgeschoben haben. — Die Handlung ist ebenso fein ausgedacht als durchgeführt, die Charaktere sind trefflich herausgebracht, die Sprache ist rein und melodisch. Die Achillesferse des Stücks ist der Umstand, dass ein edeldenkender Graf — Mitbewerber um die Marquise — in die Vermählung mit der falschen Blanca geradezu hineingetäuscht wird.

Ein ebenso geistreich erfundenes, als mit haarscharfer Logik durchgeführtes Drama ist „LA CULPA BUSCA LA PENA Y EL AGRAVIO LA VENGANZA“. Ein junger Cavalier, Don Sebastian de Sosa, wird von seinem Vater Don Antonio ohne Angabe eines Grundes und mit der Weisung, unter angenommenem Namen zu reisen, von Amerika nach Madrid berufen. In der Nähe letzterer Stadt knüpft er Bekanntschaft mit einem Don Fernando de Vasconcelos an. Dieser rettet ihm zweimal das Leben, nimmt ihn in Madrid in seinem Hause auf und stellt ihm seine Schwester Doña Ana vor, welche bei der ersten Begegnung das Herz Don Sebastian's gewinnt. Wie gross ist nun das Entsetzen des letztern, als er von seinem in Verkleidung nach Madrid gekommenen Vater erfährt, Don Fernando habe denselben im Wortwechsel durch einen Backenstreich beschimpft, und die Rache für diesen Schmach sei der Grund seiner geheimnissvollen Berufung! Auf der einen Seite sein zweimaliger Lebensretter, sein Busenfreund, der Bruder seiner Angebeteten, auf der andern die beschimpften grauen Haare seines Vaters. . . . Der Unglückliche schwankt in seinen Entschlüssen hin und her, als ihn Don Fernando selbst aus dieser Klemme befreit, indem er ihn aus unbegründeter, aber anscheinend berechtigter Eifersucht zum Zweikampf fordert. Don Fernando fällt; Don Sebastian hat seinen Vater gerächt und ersetzt Doña Ana den Verlust des Bruders, indem er ihr als Gatte die Hand reicht.

„QUIEN MAL ANDA, EN MAL ACABA“ ist, wie der Dichter versichert, auf eine wahre Thatsache gegründet; es ist ein Inquisitionsfall, der im Jahre 1600 vorgekommen sein soll und ein gutes Theil Leichtgläubigkeit voraussetzt. — Ein

Moriske, Ramon Ramirez, verliebt sich in Doña Aldonza, die schöne Braut eines Don Juan de Torres. Er ruft den Dämon an, und dieser verspricht ihm den Besitz der Angebeteten, wenn er ihn als Gott verehren wolle. Ramon geht in seiner Liebesraserei darauf ein und gelangt durch eine Reihe geistreich erfundener Intriguen auf den Punkt, Doña Aldonza die Hand zu reichen, als zwei Familiare der Inquisition erscheinen und ihn im Namen dieser Behörde verhaften. — Das Stück ist eins der ersten, nicht rein religiösen Dramen, in welchen der Dämon eine Intriguanntenrolle spielt, und deshalb besonders beachtenswerth.

Wenig Glück hatten gewöhnlich die altspanischen Dramatiker mit Stoffen aus dem Alterthum, und so ist auch unsers Dichters Schauspiel „EL DUEÑO DE LAS ESTRELLAS“, welches die Geschichte Lykurg's behandelt, eine verfehlte Production. Der Ehrencodex der spanischen Cavaliere wird auf altgriechische Zustände übertragen, und diese ungriechische Albernheit geht so weit, dass Lykurg — als er den König von Kreta in dem Gemache seiner (Lykurg's) Braut überrascht — sich selbst tödtet, um nicht den König tödten zu müssen!

Ebenso verfehlt in seiner Art ist das Drama „EL ANTICRISTO“, welches nicht mit Unrecht die Entrüstung der Zuhörerschaft erregte. Es behandelt das Auftreten des mit allen Lastern scheusslichster Art behafteten Antichrist, eines falschen Messias, welcher Christus durch seine Thaten in den Schatten stellen will, wirklich zum König von Babylon und Jerusalem erhoben, schliesslich aber von allen verlassen und von Gottes Engel mit dem Schwerte geschlagen wird. Zu einem solchen mystisch-dogmatischen Stoffe gehört das ganze Feuer eines Calderon, während Alarcon's Flügel nicht bis zu jener schwülen, geheimnissvollen Region reichen. Er war kein Schwärmer von Gottes Gnaden wie Calderon.

Ueberblicken wir nun die Werke unsers Dichters im allgemeinen, so zerfallen dieselben in zwei Klassen: in solche, welche die Vorurtheile und Fehler seiner Zeitgenossen theilen und in solche, in denen er durch Adel der Gesinnung, durch hohe Sittlichkeit, alle altspanischen Dramatiker ohne Ausnahme übertrifft. Und gerade diese letztgenannten Eigenschaften müssen als die charakteristischen Alarcon's be-

zeichnet werden, sie müssen als der eigenste Ausfluss seines edeln Charakters gelten, während das Herabsteigen zu den Anforderungen des Publikums wohl mit der zeitweisen Nothwendigkeit, für das tägliche Brot zu schreiben, begründet werden darf. — Wollen wir uns über die charakteristischern Werke unsers Dichters ein allgemeines Urtheil bilden, so lässt sich dies am besten durch eine Contrastirung mit denen des unlängst besprochenen Paters Tellez (Tirso de Molina) erreichen. Wandeln wir an des Letztern Hand durch die farbenprächtigen Gefilde seiner Phantasie, in welchen die blühende Sprache einen poetischen Wohlgeruch ausströmt, während hinter dieser Blumenfülle der schalkhafte Satyr lacht, so leitet uns Alarcon, wie Virgil den Sänger der göttlichen Comödie, in die Regionen der Wahrheit, Enttäuschung und Vergeltung. Seine Einbildungskraft ist nüchterner, dürftiger, moralischer; er zeigt uns die Belohnung des Guten, die Bestrafung des Bösen. Seine Menschen stehen nicht, wie diejenigen des Tellez, in ihrer ganzen irdischen Unvollkommenheit, aber ganz Fleisch und Blut, da; sie sind berechneter, überdachter. Dies führt im Extrem zuweilen zur mathematischen Abstraction, zum Gebrauch von Personen als blosse Schachfiguren. Hierin muss der Grund des Vorkommens so zweifelhafter Charaktere wie Celia in „EL DESDICHADO EN FINGIR“, Doña Ana und Julia in „EL SEMEJANTE Á SÍ MISMO“, sowie der paradoxen Katastrophe des Dramas „LA AMISTAD CASTIGADA“ gesucht werden. Alarcon's ganze Natur war trotz seiner körperlichen Misgestalt aufs Ernste, Edle, Grosse angelegt, deshalb gelingen ihm Charaktere wie der Marquis in „GANAR AMIGOS“, Don Juan de Mendoza in „LAS PAREDES OYEN“ so vorzüglich, deshalb auch zeigt er in so energischer Weise den Abscheu gegen Laster wie üble Nachrede bei Don Mendo in „LAS PAREDES OYEN“, das Lügen bei Don García in „LA VERDAD SOSPECHOSA“. Er arbeitete langsam, aber wohlüberlegt, deshalb ist seine Sprache meistentheils sorgfältig gefeilt und gedankentief, mehr harmonisch ausdrucksvoll als gesangreich. Von Cultismus hat er sich beinahe ganz fern gehalten. Dass ihm, wie oben gesagt, öfters die Schlacken seiner Zeitgenossen anhängen, ist nicht zu verwundern; besonders wird ihm von den spanischen Kritikern die öftere Vorführung des widerwärtigen Ringens zwischen Mann und



Weib, mit ehrenrühriger Absicht des erstern, mit Recht vorgeworfen. Die öftere Anwendung von Zauberstreichen, welche gewöhnlich auf Kosten des Graciosos ausgeführt werden, stimmt auch nicht ganz mit seiner obenerwähnten stolzen Anrede an den „Pöbel“ überein. Betrachtet man aber die Phalanx seiner eigenartigsten Schöpfungen: „LOS FAVORES DEL MUNDO“, „LAS PAREDES OYEN“, „LA VERDAD SOSPECHOSA“, „GANAR AMIGOS“, „LOS PECHOS PRIVILEGIADOS“, „LA CRUELDAD POR EL HONOR“, „NO HAY MAL QUE POR BIEN NO VENGA“ u. a., so erkennen wir ihn als denjenigen altspanischen Dramatiker, welcher den Anforderungen eines allgemein künstlerisch gebildeten Geschmacks am gerechtesten wird. An schöpferischer Einbildungskraft ist ihm Lope de Vega, an meisterhafter Führung der Handlung Calderon, an poetischem Feuer sind ihm beide überlegen, aber beide hätten von ihm lernen können, wie sich ein edler Geist in seinen bessern Schöpfungen über die Vorurtheile seiner Zeit erhebt und wie es eine höhere Moralität gibt, als misverstandene, engherzige Religionsbegriffe und den spanischen Ehrencodex.

---

### Diego Jimenez de Enciso.

Enciso (in alten Drucken auch „Anciso“) wurde 1585 zu Sevilla geboren. Er stammte aus vornehmer Familie und bekleidete im Mannesalter den Posten eines „Veinticuatro“ seiner Vaterstadt, eine begehrte Ehrenstellung. Auch war er Ritter des Santiago-Ordens. Sein Todesjahr ist nicht bekannt; wir wissen nur, dass dasselbe jedenfalls später als 1632 zu setzen ist. Enciso wurde von seinen Zeitgenossen hoch geschätzt, wie nicht allein aus den directen Lobeserhebungen derselben, sondern auch aus den häufigen Anspielungen auf hervorragende Stellen seiner Dramen erhellt. So finden sich die Verse Karl's V. am Schlusse des zweiten Acts der „MAYOR HAZAÑA DE CARLOS V.“: „*Enterrad ese muerto, Luis Quijada*“, sowie das „Unterhalten des Herrn von Montigny“ im „PRÍNCIPE DON CARLOS“ geradezu als geflügelte Worte in einer Anzahl zeitgenössischer Dramen. Auch „LOS MÉDICIS DE FLORENCIA“ genossen nach mehrfachen Zeugnissen eines hohen

Ansehens. Dagegen ist Enciso der Neuzeit weniger bekannt, als er es zu sein verdiente. Wie vielen Literaturfreunden sind die Namen Montalvan's, Luis Velez de Guevara's u. a. als Dichter zweiten Ranges geläufig, denen der Name Enciso's als leerer Schall an die Ohren klingt, und doch können sich mehrere Dramen desselben mit dem Besten messen, was die vorerwähnten Dichter geschrieben haben. Als Charaktermaler überragt er dieselben sogar entschieden, und ist seine Sprache weniger blühend, so ist sie um so philosophischer und gedankenreicher. Besonders tritt er uns Deutschen durch seine geschichtlichen Dramen näher als irgendein anderer altspanischer Dramatiker. Zwei derselben „LA MAYOR HAZAÑA DEL EMPERADOR CARLOS V“ und „EL PRÍNCIPE DON CARLOS“ hängen durch die Figur Philipp's II. äusserlich zusammen und sollen hier kurz beschrieben werden. Eine Uebersetzung derselben findet der Leser in dem Buche „Der Prinz Don Carlos. Die grösste That des Kaisers Karl V.“, übertragen vom Verfasser, Leipzig, Otto Wigand, 1887.

„LA MAYOR HAZAÑA DEL EMPERADOR CARLOS QUINTO.“ — Kaiser Karl V. begibt sich nach Brüssel, um Philipp II. seine Reiche zu übertragen. Letzterer hat nach dem Wunsche seines Vaters England verlassen, wo er als Gemahl der „blutigen Maria“ lebte, um diese Abdankung entgegenzunehmen. In Brüssel eingetroffen, von dem Kaiser sehnsüchtig erwartet und mit zärtlicher Liebe empfangen, gibt er diesem eine blühende Beschreibung des Klosters Sanct Just, in welches sich der regierungsmüde Monarch zurückzuziehen gedenkt. Die feierliche Abdankung Karl's V. findet alsdann in einer wahrhaft grossartigen Scene vor seinen fürstlichen Verwandten und den versammelten Ständen der Niederlande statt. Der Kaiser recapitulirt sein thatenreiches Leben, beklagt dessen Nichtigkeit und spricht seine Absicht aus, jetzt Gott die Zeit zu widmen, welche bisher weltliche Geschäfte in Anspruch genommen hatten. Die Lehren, welche er alsdann seinem Nachfolger erteilt, sind Muster philosophischer Poesie, und als er Philipp mit Gewalt auf seinen Thronessel zwingt, entsteht eine lautlose Stille der Ehrfurcht und Rührung, welcher er mit den Worten ein Ende macht:

Was bewundert Ihr? Was staunt Ihr?

Die Niederlande für den König Philipp

Den Zweiten, König Spaniens, Englands, Schottlands!  
 Sie mögen lange Jahre ihn geniessen!

Jubelnder Zuruf begrüsst den neuen Herrscher, der Kaiser zieht sich zurück, und seine Schwester Maria, die verwitwete Königin von Ungarn, bricht in die Worte aus:

Dies ist die grösste That des Kaisers Karl!

Dass er indessen noch eine grössere zu verrichten hat, erfahren wir im dritten Acte.

Zweiter Act. Philipp II. macht sich nach dem Tode seiner Gemahlin Maria zu einem Besuche des Kaisers in Sanct Just auf. Die Beschreibung, welche ihm dessen Haushofmeister Luis Quijada von der Lebensweise des zurückgezogenen Monarchen gibt, ist ebenso interessant als Poesie, wie als Geschichte. Der Kaiser wird uns alsdann selbst vorgeführt, wie er in patriarchalischer Einfachheit mit den Landleuten verkehrt. Eine ernstere Scene findet mit dem Inspector des Klosters statt, in welcher dieser dem Kaiser einige Zuwiderhandlungen gegen die Ordensregel vorwirft. Die ersten Ermahnungen des würdigen Greises, den der Kaiser als seinen Vorgesetzten ansieht, machen einen unauslöschlichen Eindruck auf den ehemals weltgebietenden Monarchen. Nach des Inspectors Abgang bespricht er mit seinem Beichtvater Juan de Regla den Plan, die Geschichte seines Lebens und seiner Zeit zu schreiben. Gleich darauf erscheint König Philipp. Nach gegenseitiger Begrüssung, während welcher der Kaiser darauf besteht, seinen Sohn als Staatsoberhaupt zu behandeln, kommt die Rede auf Regierungsangelegenheiten. Philipp beklagt sich über die Feindseligkeit des Papstes (Paul IV.) und deutet seinen Entschluss an, Krieg gegen denselben zu führen. Ausser sich vor Aufregung, ruft der Kaiser aus:

Wer dem Papste

Den Krieg erklärt, wird mich zum Feinde haben!

Philipp deutet an, dass diese Handlung der Welt nicht neu sei, aber der Kaiser lässt dies nicht gelten:

Dies ist wohl wahr, denn Ihr erinnert Euch,  
 Da Ihr dies sagt, dass Rom geplündert wurde  
 Und meine Fahnen bei der Plünderung wehten.  
 Ich aber rufe Gott zum Zeugen an,

Dass ich dem gottvergessnen Bourbon niemals  
Erlaubniss gab zu solcher Missethat!

Philipp hält es für das Beste, seinem Vater nachzugeben, und der Auftritt schliesst mit dem Uebereinkommen beider, statt des Papstes die Ketzerei in Spanien mit Feuer und Schwert zu bekriegen.

Dritter Act. Es ist Nacht; der Kaiser befindet sich allein in seiner Hauskapelle. Er zieht ein Notizbuch hervor, um die Geschichte seines Lebens und seiner Zeit, welche er inzwischen aufgezeichnet hat, nochmals durchzugehen. Die Erinnerung an seine Kriegsthaten „füllt seine Seele mit leerer Eitelkeit“; er spricht von den fremden Geschichtschreibern, welche seinen Ruhm herabzusetzen suchen, und ruft aus:

Sag' an, du Neid der Fremden,  
Was fehlet noch? (zu meiner Verherrlichung).

Eine Geisterstimme antwortet:

Die grösste Heldenthat!

Mit Schauer sieht der Kaiser eine Erscheinung seiner selbst, in voller Rüstung, wie er am Anfange des Stücks dargestellt wurde, jedoch mit dem fahlen Antlitz eines Todten. Auf seine entsetzte Frage:

Wer bist du?

antwortet die Erscheinung:

Karl der Fünfte! — Glaube mir,  
Dein Stolz betrügt dich, die Enttäuschung naht:  
Zu sterben wissen, ist die grösste That!

Der Schatten verschwindet unter Blitz und Donner, und der Kaiser ist derart niedergeschmettert, dass er beschliesst, die Himmelsmahnung zu beachten, sich von diesem Augenblicke an als Todten zu betrachten und in der Kirche des Klosters sein Leichenamt feiern zu lassen. Diese religiöse Handlung findet statt, gerade als die Königin von Ungarn zum Besuche eintrifft. Dieser vertraut er das bisher streng bewahrte Geheimniss der Abkunft seines natürlichen Sohnes Don Juan de Austria an und bittet sie, denselben Philipp dem Zweiten ans Herz zu legen. Der Abschied von Don Juan zerreisst seine Seele, und als ihm ein Gemälde des Jüngsten Gerichts, wel-



ches über der Thüre hängt, vor die Füße fällt, regt er sich bei dem Gedanken an sein baldiges Erscheinen vor jenem furchtbaren Tribunale derart auf, dass ihn eine schwere Ohnmacht befällt, die ihn auf das Todtenbett führt. Das Drama schliesst mit der Erzählung seines Todes und der Verleihung hoher Ehren an Don Juan seitens Philipp's II. Die Abenteuer des jugendlich ungestümen Don Juan, sowie diejenigen seines Erziehers, eines originellen Studenten und Laienbruders, dienen als Episoden zur Ausfüllung der Haupthandlung.

Die Führung der Handlung, die dramatische Disposition des Stücks, lässt viel zu wünschen übrig. Um so verdienstvoller und interessanter ist die mit offenbarer Liebe bis in die kleinsten Einzelheiten ausgeführte Malerei der Charaktere Karl's V. und Philipp's II., sowie die philosophische Erfassung des Stoffs an sich. Der Gebieter zweier Welten, der sich in ein Kloster zurückzieht, vor einem armen Klosterinspector zittert und sein eigenes Leichenamt begehen lässt, ist unserer Theilnahme sicher, und die Schilderung Philipp's II. mit seiner achtungsvollen Sohnesliebe ergreift uns um so mehr, als uns das folgende Drama zeigt, wie ein ungehorsamer Sohn sein Leben verbittert, ja geradezu vergiftet.

„EL PRÍNCIPE DON CARLOS.“ Dieses Drama spielt nur wenige Jahre nach dem Tode Karl's V. Der Prinz Don Carlos, Sohn Philipp's II., ist durch verfehlte Erziehung zu einem eigenwilligen, rücksichtslosen Jüngling aufgewachsen, dem jede Achtung vor seinem Vater fehlt und der von einer unbezwinglichen Ehrsucht gestachelt wird, nach der Regierung der Niederlande zu streben. Jede Ermahnung seines ernsten Vaters fällt auf unfruchtbaren Boden, und dieser sieht sich genöthigt, ihm ein warnendes Beispiel durch Erdrosselung eines flämischen Edelmanns, des Barons von Montigny, zu geben, mit welchem der Prinz über eine Flucht aus Spanien verhandelt hat. Als Don Carlos nicht allein diese Warnung in den Wind schlägt, sondern sich auch herausnimmt, unrechtmässigerweise wider den Cardinal-Präsidenten Espinosa und den Herzog von Alba den Degen zu ziehen, ist die Geduld des Königs erschöpft. Er geht vom Vater zum Richter über und lässt den Prinzen als Gefangenen in seinen eigenen Ge-

mächern bewachen. Die Aufregung, in welche der starrsinnige und bereits durch viele Excesse geschwächte Carlos durch diese Maassregel geräth, führt seinen Tod herbei, ein Ereigniss, welches — wie der König trotz seines Schmerzes selbst sagen muss — für Spanien eine Erlösung von vielen zukünftigen Uebeln bedeutet. — Die Episoden, ein Liebesabenteuer des Prinzen, einige Scenen von feinsten Komik zwischen Philipp II. und seinem geistreichen Günstling Don Diego de Córdoba u. a. sind ebenso unterhaltend, als theilweise geschichtlich interessant. Nach der ursprünglichen Fassung des Stücks endet dasselbe mit einer anscheinenden moralischen Besserung des Prinzen, eine Lösung, welche der Dichter wohl aus Furcht, Anstoss zu erregen, hat eintreten lassen. Dass indessen die oben angegebene Katastrophe, welche einer spätern Ausgabe — oder besser gesagt — Umarbeitung des Stücks entnommen ist, als die einzig passende betrachtet werden muss, wird jedermann zugeben.

Die Charakterzeichnung in diesem Schauspiel ist geradezu unübertrefflich. Philipp II. in seiner ernsten, oft pedantischen Weise; der Prinz in seiner rücksichtslosen, aufbrausenden, tyrannischen Art; Herzog Alba von eiserner Kaltblütigkeit und der kaum respectvollen Haltung eines langjährigen, unentbehrlichen Ministers; der Cardinal Espinosa, trotz seiner hohen Stellung von höfischem, furchtsamem Charakter: alle diese Figuren machen den Eindruck hoher historischer Wahrheit. Wie sehr hat dagegen unser Schiller in seinem Don Carlos gegen die Geschichte gefrevelt, wenn auch sein Drama demjenigen des Enciso als Dichtung bedeutend überlegen ist! — Ehe wir das Stück verlassen, mag noch erwähnt werden, dass dessen ursprüngliche Version im 28. Bande der „*Diferentes*“ (mit der Angabe Lope de Vega's als Verfasser), im 28. Bande der „*Escogidas*“ (unter dem Namen Montalvan's) und in mehrern Einzeldrucken (mit Erwähnung des richtigen Autors) erscheint, dass dagegen die Uebearbeitung (wahrscheinlich von anderer Hand, vielleicht von Cañizares) unsers Wissens nur in dem Einzeldruck Valencia 1773 vorkommt.

Das Drama unsers Dichters, welches bei seinen Zeitgenossen als sein bestes galt und noch heute von den spanischen Kritikern vorgezogen wird, ist „*Los MÉDICIS DE FLORENCIA*“. Dasselbe ist von den eben besprochenen Stücken

durchaus verschieden. Man sollte kaum glauben, es könne von dem gleichen Dichter herrühren, wenn diese Thatsache nicht unzweifelhaft verbürgt und ausserdem an einzelnen eigenthümlichen Redewendungen Enciso's erkennbar wäre. Auch hier treten die Charaktere kräftig hervor, wenn sie auch nicht die Spuren der absichtlichen Detailmalerei, wie in den vorher besprochenen Dramen zeigen. Der Grund der allgemeinen Beliebtheit der „MÉDICIS DE FLORENCIA“ muss in der feurigen Diction, in dem pathetischen Ausdruck der dargestellten Leidenschaften gefunden werden, Vorzüge, welche z. B. auch Montalvan's „NO HAY VIDA COMO LA HONRA“ und „LOS AMANTES DE TERUEL“ trotz mancher Gebrechen eine so anhaltende Bewunderung der spanischen Zuhörerschaften eingetragen haben. Diese aufregende Ausdrucksweise, in Verbindung mit dem lebhaften Geberdenspiel, welches der Dichter selbst schon in der ältesten Ausgabe mit ungewöhnlicher Genauigkeit vorschreibt, musste natürlich auf ein leicht entzündbares südliches Volk einen nachhaltigern Eindruck hervorbringen, als die vornehmere Haltung der vorherbesprochenen Dramen.

Der Inhalt der „MÉDICIS DE FLORENCIA“ ist in Kürze folgender. Isabella dei Pazzi, die berühmteste Schönheit von Florenz, wird nicht allein von dem Grossherzog Alexander, sondern auch von dessen Brüdern Lorenzo und Cosmus von Medicis geliebt. Sie erwidert die Neigung des letztern, aber durch eine Verrätherei ihrer Zofe Leonora muss Lorenzo glauben, er sei der Bevorzugte. Als nun Alexander eben diesem, von ihm übermässig begünstigten Lorenzo seinen Plan offenbart, den Widerstand Isabella's durch Gewalt zu brechen, ermordet ihn derselbe auf hinterlistige Weise. Der bei dem Volk beliebte, aber von dem Grossherzog trotz seiner unverbrüchlichen Loyalität stets gehasste Cosmus rächt dessen Mord durch den Tod des Verräthers und wird zum Herrscher von Florenz ausgerufen. — Bemerkenswerth ist es, wie der Dichter durch das ganze Stück hindurch betont, dass Cosmus eine wahrhaft heftige Liebe für den Grossherzog, letzterer dagegen eine solche für Lorenzo gehegt habe und dass diese Sympathien gerade von dem geliebten Gegenstande verschmäht und sogar mit Hass vergolten worden seien.

Ein höchst seltenes Stück ist „LOS CELOS EN EL CABALLO“,

weshalb dasselbe hier ausführlicher besprochen werden soll. Der alte Comödienband („*Comedias de Diferentes*“, Band 25), in welchem dasselbe abgedruckt ist, gibt in seiner ersten Ausgabe, Zaragoza 1632, nur „Enciso“, in seiner zweiten, Zaragoza 1633, den „Doctor Ximenez de Enciso“ als Autor an; innern Gründen nach ist damit wohl unser Dichter gemeint. — Don Felis de Moncada erhält vom König von Aragon die schöne und vornehme Doña Ines de Cardona zur Gemahlin. Der Stallmeister des Königs, Don Enrique de Aragon, welcher Ines während dreier Jahre hoffnungslos den Hof gemacht hat, geräth über ihre Vermählung derart ausser sich, dass er sich mit seinem Freunde Don Juan verbündet, den jungen Gatten an seinem Hochzeitstage zu erschiessen. Der Anschlag mislingt, und Don Enrique hat ausserdem das Unglück, das Pferd, welches er benutzt — das beste aus des Königs Marstall, „el Determinado“ genannt — in die Hände Don Felis' fallen zu sehen. Dies gibt letzterm Veranlassung zu dem Verdacht, der König selbst liebe Doña Ines und habe ihn deshalb ermorden lassen wollen.

Zweiter Act. Der König bestimmt Don Enrique zu seinem Gefährten bei einem Reiterfeste und spielt darauf an, dass er den „Determinado“ reiten wolle. Don Enrique bringt ihn von diesem Gedanken durch die Ausflucht ab, dieses Pferd sei so einzig in Figur und Farbe, dass er kein Gegenstück dazu finden könne. Diese Ausrede fällt in sich selbst zusammen, als Don Felis eintritt und dem König das gefangene Pferd zum Geschenk anbietet, glaubend, ihn mit dieser Anspielung zu beschämen. Der unschuldige Monarch aber, welcher keine Ahnung hat, dass das Pferd der „Determinado“ selbst ist, glaubt jetzt ein Gegenstück zu demselben zu besitzen, und Don Enrique kann sich nur durch eine neue List aus der Verlegenheit befreien. Er gibt vor, das Pferd probiren zu wollen, und lässt alsdann seinen Mitschuldigen Don Juan dem König berichten, es habe ihn abgeworfen und er habe es deshalb in der ersten Wuth getödtet. Hiermit ist gleichzeitig Don Felis mit seinem vermeintlichen Danaergeschenk bei dem König discreditirt. Weitere unangenehme Eindrücke warten seiner. Voll Eifersucht auf Ines, versäumt er dennoch, sie auf einem Ausgange zu begleiten, Don Enrique trifft mit ihr zusammen, bedrängt sie mit Liebeserklärungen, wird aber schnöde ab-



gefertigt. Um ihren hinzukommenden Gemahl nicht zu beunruhigen, verheimlicht Ines die wahre Absicht Enrique's, indem sie vorgibt, dieser habe ihr eine Botschaft des Königs überbracht. Sie ahnt dabei natürlich nicht, dass Don Felis gerade auf den König Verdacht hat und dass sie das Uebel durch diese wohlgemeinte Ausflucht verschlimmert.

Dritter Act. Dem Codex der Ehre gemäss will Don Felis, da er den König aus Loyalität nicht tödten darf, das Blut seiner Gemahlin vergiessen. Diese aber entwaffnet ihn durch offenes Entgegentreten und bedeutet ihm, sie werde dem Monarchen Mittheilung von dem Vorgefallenen machen. Don Felis will ihr darin zuvorkommen, wird aber im Palast von Don Pedro de Aragon, Don Enrique's Vater, zurückgehalten. Beide greifen nach einem Wortwechsel zu den Degen, und Don Pedro wird verwundet. Der hinzukommende König, ohnedem gegen Don Felis voreingenommen, geräth durch diese Verletzung der Heiligkeit seines Palastes derart in Aufregung, dass er den Sohn des Verwundeten — Don Enrique — ermächtigt, das Urtheil über Don Felis zu fällen. Letzterer wäre nun der Gnade seines bittersten Feindes preisgegeben, wenn ihn nicht die Königin, auf Ines' Veranlassung, vorläufig dadurch rettete, dass sie dem König sagt, die Geschichte der Tödtung des von Don Felis in den Palast gebrachten Pferdes sei ein Märchen, ersonnen von Don Enrique, um Don Felis in die Ungnade seines Monarchen zu bringen; Don Enrique möge das todte Pferd vorzeigen. Dieser, kurz entschlossen, tödtet das lebende Pferd und wird auf diese Art zur Verwirrung seiner Gegner wieder Herr der Situation. Das Einfachste wäre nun, Ines veranlasste den König, sich jetzt das lebende Pferd zeigen zu lassen, aber sie hat das Versprechen abgelegt, Don Enrique nicht direct anzuklagen, und so gebraucht sie folgende List. Sie bewegt Don Enrique, ein freisprechendes Urtheil für Don Felis auszufertigen und dem König alles zu gestehen, weil seine Entschuldigung in der Liebe zu ihr liege, welche sie alsdann durch Scheidung von Don Felis und Vermählung mit ihm belohnen wolle. Don Enrique lässt sich blenden, aber nachdem er sein Geständniss abgelegt hat, erklärt Ines ihre List und beweist gleichzeitig, dass sie ihr Versprechen gehalten, indem nicht sie Don Enrique, sondern dieser sich selbst beschuldigt habe. Um

das Stück nicht mit einem Misklang enden zu lassen, verzeihen Don Felis und der König dem schuldigen Ränkeschmiede.

Wie man sieht, ist diese Handlung originell erfunden und in geistreicher Weise geschürzt; die Diction ist rein und flüssig. Schon diese Indicien würden in vorliegendem Falle genügen, die Identität des Autors mit unserm Dichter glaubwürdig zu machen, und es ist gewiss keine erzwungene Annahme, wenn man bei der ungemein grossen Fahrlässigkeit der altspanischen Drucker die Vermuthung ausspricht, ein solcher habe den auf dem Manuscript mit „D<sup>o</sup>“ abgekürzten Vornamen des Dichters (Diego) für „Dr“ gelesen und demgemäss in „Doctor“ erweitert. Höchst auffallend wäre es jedenfalls, wenn der Dichter eines so verdienstvollen Stücks ein sonst unbekannter Doctor Jimenez de Enciso wäre.

Ebenso merkwürdig wäre es, wenn ein sonst unbekannter Don Rodrigo Jimenez de Enciso die beiden Stücke „EL VALIENTE SEVILLANO PEDRO LOBON“, erster und zweiter Theil, verfasst hätte, welche in dem höchst seltenen 33. Bande der „*Comedias de Diferentes*“ abgedruckt sind, um so mehr, als sich im gleichen Bande die unzweifelhaft unserm Don Diego zugehörigen Dramen „LA MAYOR HAZAÑA DE CARLOS V“ und „SANTA MARGARITA“ finden. Wahrscheinlich war auf den Manuscripten der Vorname des Autors ebenfalls mit „D<sup>o</sup>“ abgekürzt, was der Drucker einmal richtig in „Diego“, ein anderes mal fälschlich in „Rodrigo“ („R<sup>o</sup>“) erweiterte, da in altspanischen Handschriften das grosse D leicht mit dem grossen R verwechselt werden kann. Der Stil der beiden Theile des „VALIENTE SEVILLANO“ deutet wenigstens entschieden auf unsern Dichter, wenn auch die Charakterzeichnung hinter derjenigen in „LA MAYOR HAZAÑA“ und „EL PRÍNCIPE DON CARLOS“ zurückbleibt. — Pedro Lobon ist ein herculischer, waghalsiger Soldat, welcher als Belohnung für seine unglaublichen Heldenthaten von Karl V. am Ende des ersten Theils zum Marquis erhoben wird. Im zweiten Theile erfährt er jedoch die Unbeständigkeit des Schicksals; er wird bei Karl V. verleumdet und entgeht mit knapper Noth der Hinrichtung, bis sich am Schlusse seine Unschuld glänzend herausstellt. Der Vorwurf der unkünstlerischen Vorführung materiellen Elends — Lobon erscheint lahm und in Lumpen — kann hier unserm Dichter ebenso wenig erspart

werden, als seinem grossen Zeitgenossen Calderon in „EL PRÍNCIPE CONSTANTE“.

„SANTA MARGARITA“ (La Margarita del Cielo) ist eine in würdiger Sprache abgefasste, aber sonst wenig bemerkenswerthe Heiligencomödie, an deren Schlusse der Kaiser Diocletian leibhaftig zur Hölle fährt.

Ebenso ist „JUAN LATINO“ ein unbedeutenderes Drama des Dichters. Es behandelt die Geschichte eines Negersklaven des Herzogs von Sesa, welcher es durch Talent und Beharrlichkeit zu hohen akademischen Ehren bringt, die Hand einer gefeierten Schönheit Granadas davonträgt, aber bei alledem das köstlichste Gut des Menschen, die Freiheit nicht erlangen kann. Dieser unbefriedigende Schluss verdirbt den allgemeinen Eindruck des Stücks, welches im Einzelnen kräftig gezeichnete Charaktere und eine gute Diction aufweist. Dass der gelehrte Neger Juan Latino eine geschichtliche Person war, steht unbezweifelt fest. Er hat ein lateinisches Gedicht in zwei Büchern zur Verherrlichung des Siegers von Lepanto, Don Juan de Austria, ferner einen Band lateinischer Lobgedichte (Granada 1573) verfasst und wird sogar von Cervantes in dem ersten, dem Don Quijote vorgedruckten Gedichte: „*Al libro de Don Quijote de la Mancha, Urganda la Desconocida*“, als berühmter Lateiner erwähnt. Einige interessante Nachrichten über seinen Lebenslauf finden sich in Gallardo's „*Ensayo de una bibl. esp.*“, Bd. I, Col. 871, 872.

Enciso war, wie Alarcon, ein durchaus ernstes und selbstständiges Genie von origineller Erfindungskraft. Von der Zeitrichtung liess er sich so weit beeinflussen, als es nöthig war, um von der Mitwelt gehört und beachtet zu werden; im übrigen ging er seinen eigenen Weg. Hauptsächlich suchte er durch scharfe Charakterisirung seiner Personen zu wirken und hat damit wahrhaft Grosses erreicht. Er legt uns das Uhrwerk der menschlichen Gefühle bloss, er zeigt uns, in welcher Weise die äussern Umstände auf die Charaktere wirken. Beispiele bieten sich in Menge dar. Wie ganz anders wirken die Lehren Karl's V. auf Philipp II., als die aufrichtigen, wenn auch etwas pedantischen Ermahnungen des letztern auf den eigenwilligen Don Carlos! Wie verschieden wirkt der Zorn des Prinzen auf Herzog Alba und den Präsidenten Espinosa! Und trotz dieser Malerei ins Einzelne

ist alles Fleisch und Blut, keine Abstraction. Zweifelhafte Charaktere, wie sie bei Lope de Vega, Tellez und selbst hier und da bei Alarcon vorkommen, hat Enciso ganz vermieden, und wenn ihm ein Vorwurf betreffs seiner sonst unvergleichlichen Charakterzeichnung gemacht werden kann, so ist es höchstens derjenige, dass er — im Gegensatz zu Tellez — seine Frauengestalten gegen die Männercharaktere zu sehr in den Hintergrund gerückt hat, eine Folge seiner männlichen, allem Grossen und Ernstesten zustrebenden Seele. — Kommen wir nun auf die Führung seiner Handlungen, so kann dieselbe nicht mit den gleichen Lobsprüchen bedacht werden. Er opfert dieselbe öfters der Charaktermalerei und scheint ihr überhaupt nicht die gebührende Aufmerksamkeit zugewandt zu haben; vielleicht auch war er sich über deren Theorie nicht klar geworden. Ein auffallender Beweis hierfür sind seine Katastrophen. Der ursprüngliche Schluss des „PRÍNCIPE DON CARLOS“, derjenige der „MAYOR HAZAÑA“ und des „JUAN LATINO“ sind durchaus matt und fallen gegen das Vorhergehende ab, statt die Wirkung zu steigern. — Die Sprache des Dichters ist überall dem Gegenstande angemessen, nicht blühend wie bei Lope und Tellez, aber charakteristisch, der Ausdrucksweise der redenden Personen entsprechend; sie steigert sich sogar, wie in den „MÉDICIS DE FLORENCIA“, zu glühender Leidenschaftlichkeit, wo es der Gegenstand erheischt.

Der Leser wird uns vergeben, ihn bei diesem nicht genügend geschätzten Dramatiker etwas länger aufgehalten zu haben; der Verfasser würde sich glücklich schätzen, wenn es ihm durch diese Besprechung gelungen wäre, die Aufmerksamkeit der Literaturfreunde in etwas höherm Maasse auf den bedeutenden Mann zu lenken.

---

### Antonio Hurtado de Mendoza.

Dieser geniale Sprössling eines bekannten altadeligen Geschlechts wurde in einem kleinen Orte des asturianischen Gebirges gegen Ende des sechzehnten Jahrhunderts geboren. Schon in früher Jugend trat er als Page in die Dienste des



Grafen von Saldaña und genoss in dessen Hause den Umgang des berühmten Luis Velez de Guevara. Wenn wir Góngora glauben dürfen, waren unsers Don Antonio Studien nicht von Bedeutung, seine natürlichen Anlagen aber um so grösser. Er besass insbesondere ein eminentes höfisches Talent, trug deshalb den Beinamen „El discreto de palacio“ und spielte bei den Palastfestlichkeiten unter Philipp IV. eine hervorragende Rolle. Oeffters wurde er mit Beschreibung derselben betraut, auch schrieb er mehrmals die dabei aufgeführten Festcomödien. Als Belohnung für das weiter unten zur Besprechung gelangende Drama „QUERER POR SOLO QUERER“ erhielt er die Titel eines Secretärs und Kammerherrn des Königs. Das Calatrava-Ordenskleid wurde ihm 1623, das Amt eines Secretärs der Inquisition 1625 verliehen. Aus der Widmung Lope de Vega's vor dessen Comödie „EL VELLOCIÑO DE ORO“ (1622) erhellt, dass Don Antonio mit Doña Luisa Briceño de la Cueva vermählt war, aber anderweitige Nachrichten über diese Ehe fehlen uns. Don Antonio war, ausser bei Hofe, auch bei seinen Dichtercollegen sehr beliebt. Er starb 1644 zu Saragossa.

Das obenerwähnte Festspiel „QUERER POR SOLO QUERER“, welches von den Hoffräulein der Königin zu deren Geburtstagsfeier aufgeführt wurde, lässt sich am besten als ganz unmässig lange Dramatisirung eines Ritterromans charakterisiren. Der Titel rührt daher, dass am Schlusse keine Verlobungen stattfinden. Alle lieben nur, um geliebt oder verschmäht zu werden; die prosaische Heirath ist aus diesem Phantasiekreise verbannt. Seiner Bestimmung gemäss, weist das Stück viel Pomp in Schaustellung und Sprache auf; so hat jede Darstellerin ihr Sonett aufzusagen, abgesehen von andern wirkungsvollen, theils ernsten, theils ironischen Declamationen. Dass bei einer solchen Production indessen die echte Kunst zu kurz kommt, bedarf kaum der Erwähnung.

Die gleiche Bemerkung passt auf das als Drama durchaus verfehlte Festspiel „MÁS MERECE QUIEN MÁS AMA“ mit seinen phantastischen Prinzen und Prinzessinnen.

Ein Versuch in tragischer Richtung ist „NO HAY AMOR DONDE HAY AGRAVIO“. — Don Juan de Guevara, ein sarragossanischer Caballero, Verlobter Doña Violante's, schleicht sich nächtlicherweile in deren Haus ein und wird dabei von

ihrem Bruder Don Lope betroffen. Nach dem spanischen Ehrencodex muss nun eine sofortige Vermählung stattfinden, und Violante, welche insgeheim einen Don Enrique liebt, reicht Don Juan nur widerwillig und nothgedrungen die Hand. Don Enrique, zufällig der beste Freund Don Juan's, ist von seinem Oheim, dem Vicekönig von Aragon, nach Barcelona gesandt worden, kehrt aber aus Sehnsucht nach Violante in der Nacht nach Saragossa zurück und sucht Asyl in dem Hause Don Juan's, von dessen Vermählung er nichts weiss. Wie gross ist sein Entsetzen, als ihm die geliebte Violante als Gattin seines Freundes entgegentritt! Als echter Caballero bekämpft er siegreich seine Leidenschaft, aber Violante ist schwächer und lässt sich in Hörweite ihres Gatten Aeusserungen entschlüpfen, welche diesen veranlassen, seine befleckte Ehre in ihrem Blute rein zu waschen. Enrique stellt sich — obwohl selbst schuldlos — auf die Seite Violante's und fällt gleichfalls unter dem Stahle des beleidigten Gatten. Die noch von dem Blute seiner Opfer rauchende Hand reicht der Mörder alsdann einer Dame, welche ihn bisher hoffnungslos geliebt hat. — Das Stück hat das Verdienst, sich mehr auf die Entwicklung einer einfachen Handlung aus den Charakteren der Personen heraus, als auf die künstliche Verschlingung vieler Fäden zu gründen. Leider aber reichten die Fittiche des Dichters nicht aus, sich zu der tragischen Höhe emporzuschwingen, welche die Katastrophe erfordert. Die oft cultistische Sprache sucht vergeblich das fehlende Feuer der Leidenschaft zu ersetzen.

Glücklicher ist Mendoza in der sog. Figuron-Comödie, wenn auch die Detailmalerei der komischen Figuren den Gang der Handlung beeinträchtigt. In diesen Stücken, welche noch wirkliche Lustspiele, nicht — wie die meisten spätern Comödien dieser Gattung — Zerrbilder sind, fühlt sich der Dichter behaglicher, seine Sprache ist fließender und frei von Cultismen. In „CADA LOCO CON SU TEMA“ wird ein rauher und ungeschlachter, aber biederer und männlicher Asturier (der später so beliebte „Montañés“) geschildert, ferner ein eingebildeter, aber unschuldiger Geck.

Dagegen führt uns „EL GALAN SIN DAMA“ einen halben Narren vor, dessen fixe Idee es ist, dass alle Weiber in ihn verliebt seien. Den Begriffen nach, die er von seiner Persön-

lichkeit hegt, wäre dies kein Wunder, denn er hält sich für adelig, tapfer und reich, obgleich ihm das Schicksal alle diese Gaben versagt hat. Wie er bei dem ersten Streit davonläuft und sich alsdann überredet, er habe die Gegner geschont; wie er imaginäre Diener anruft, schilt und sogar wegschickt, ist köstlich dargestellt.

Künstlerisch höher steht die Comödie „EL TRATO MUDA COSTUMBRE Y EL MARIDO HACE MUJER“, welche im sog. 28. Bande der Comödien Lope de Vega's fälschlich als dessen Werk gedruckt ist, aber in den gesammelten Werken Mendoza's ihre richtige Stelle gefunden hat. — Zwei Brüder, Don Juan und Don Sancho, vermählen sich mit zwei Schwestern, Doña Leonor und Doña Juana. Don Juan gelingt es, das etwas leichte Naturell seiner Gattin durch Liebenswürdigkeit und rückhaltloses Vertrauen zu bessern, während Don Sancho durch sein düsteres, übermässig argwöhnisches Temperament seine durchaus gediegene Gattin geradezu zum Ungehorsam und Leichtsinn reizt. Dies geht so weit, dass seine Ehe getrennt werden muss. — Man sieht, hier liegt eine durchdacht künstlerische Absicht vor, die Handlung aus einer Gruppe gegebener Charaktere in psychologisch folgerichtiger Weise entstehen zu lassen. Dies ist an sich kein kleines Verdienst und es ist schade, dass die bedeutendern spätern Dramatiker unserm Mendoza nicht öfter auf diesem Wege gefolgt sind, sondern der äusserlichen Intrigue eine zu grosse Bedeutung beigelegt haben.

„LOS EMPEÑOS DEL MENTIR.“ — Zwei Gauner, Teodoro und Marcelo, kommen nach Madrid und haben das Glück, einem Don Diego de Guzman gegen drei Bravos beistehen zu können. Aus Dankbarkeit überhäuft sie dieser mit Freundschaftsbezeugungen und lässt im Verlauf seiner Rede fallen, er erwarte aus Neapel den Bräutigam seiner Schwester Elvira, Don Luis de Vivero. Marcelo ersieht sofort die Gelegenheit zu einem Betrüge, gibt sich für jenen Don Luis, Teodoro für seinen Diener aus und findet bei dem dankbaren Don Diego willigen Glauben. Elvira ist nicht ganz so leichtgläubig, da ihr die Figur Marcelo's nicht gefällt; als aber der stattlichere Teodoro erklärt, er sei der wirkliche Don Luis, der sie in Verkleidung seines Dieners habe kennen lernen wollen und sie später sogar glauben macht, er sei ein gewisser Graf Fabio,

trägt die weibliche Eitelkeit den Sieg über die Vernunft davon. In diesem Augenblick aber erscheint der echte Don Luis und entlarvt schliesslich die Betrüger. Ein köstlicher, der Natur abgelauschter Zug ist es, dass der leichtgläubige Don Diego sich am Schlusse selbst überredet, er habe den Betrügern nie getraut. — Die Erfindung des Stücks ist geistreich und das Aufeinanderpfropfen der drei Hauptlügen sehr originell; die Charaktere sind vortrefflich gezeichnet.

Man hat die Vermuthung ausgesprochen, das besprochene Stück sei identisch mit der Comödie „QUIEN MÁS MIENTE, MEDRA MÁS“, welche als gemeinsames Werk Mendoza's und Quevedo's bei einer von dem Herzog von Olivares in der Johannisnacht 1631 veranstalteten Festlichkeit aufgeführt wurde. Die Stelle unsers Stücks:

*Que no es razon, ni es decente,  
ni es justicia, ni ha de serlo,  
que tú agora medres más,  
si yo no sé mentir ménos*

könnte dafür sprechen, wenn nicht später eine lange Beschreibung der Schlacht von Nördlingen folgte, welche erst 1634 stattfand. Ferner ist eine zweite, auch in anderer Hinsicht interessante Stelle maassgebend, welche von einer Festlichkeit des Herzogs von Olivares spricht und dabei zweier aufzuführenden Comödien gedenkt, die eine von „einem grossen Dichter, versteckt unter dem Namen Tirso de Molina“, die andere

(Marcelo.) *será mediana,  
que es de un fidalgo, que en ellas  
nada hace bien, sino hacellas  
muy tarde y de mala gana.*

Teodoro. *¿Qué es la historia?*

Un criado. *La tragedia (¿comedia?)  
(bien que con lazos severos)  
de dos grandes embusteros.*

Hier ist entschieden unsere Comödie gemeint und unumwunden ausgesprochen, dass sie nur einen Verfasser (Mendoza selbst) gehabt habe. Dieses Anspielen auf die Veranlassung der Comödie in der Comödie selbst, ist bei den spanischen Hofdichtern durchaus gewöhnlich; ein besonders auffallendes Beispiel hiervon findet sich in Lope de Vega's „LA NOCHE



DE SAN JUAN“. Unsere Comödie ist also nicht die verloren gegangene „QUIEN MÁS MIENTE, MEDRA MÁS“, wohl aber vielleicht eine Ueberarbeitung derselben durch Mendoza allein bei Gelegenheit einer spätern Festlichkeit des Herzogs von Olivares, kurz nach der Schlacht von Nördlingen 1634, und die obige Stelle „Que no es razon etc.“ stellt sich als eine Art Erinnerung an das frühere Fest dar. Bestätigt wird dies ausserdem durch den Umstand, dass bei der Festlichkeit von 1631 von einer Comödie Tirso's nicht die Rede ist. Hiermit dürfte deshalb die Controverse über diesen Punkt als erledigt betrachtet werden.

Sollte es uns erlaubt sein, bei dieser Gelegenheit eine Hypothese aufzustellen, so wäre es die, dass das nicht in Mendoza's gesammelten Werken, sondern nur in dem sog. 26. Bande der Comödien Lope de Vega's als Werk dieses Dichters unter dem Titel „*Lo que es un coche en Madrid*“ und im vierten Bande der „*Comedias nuevas escogidas*“ unter dem Titel „*Los riesgos que tiene un coche*“ als Werk Mendoza's gedruckte Stück die von unserm Dichter in „*Los EMPEÑOS DEL MENTIR*“ erwähnte Comödie von Tirso de Molina ist, welche gleichzeitig mit „*Los EMPEÑOS DEL MENTIR*“ das Fest des Herzogs von Olivares im Jahre 1634 verherrlichen half. Die überreiche, höchst verwickelte Intrigue, der schamlose Charakter der Hauptheldin, welche dem kühlen Liebhaber von Granada nach Madrid folgt, sich für die Frau eines Kutschers ausgibt und durch die unverzeihlichsten Ränke die Hand des Geliebten wahrhaft erzwingt, die schwachen Männer und die überhaupt über die Handlung vernachlässigte Charakterzeichnung deuten entschieden mehr auf Tellez als auf Mendoza. Der Irrthum des Verlegers der „*Escogidas*“, IV. Band (die Autorangabe in den 26., 27. und 28. Bänden der Comödien Lope de Vega's, den sog. „extravagantes“, hat überhaupt keinen Werth, da sie auf absichtlicher Täuschung beruht) mag daher rühren, dass sich das Stück zum Zwecke der gleichzeitigen Aufführung vielleicht mit „*Los EMPEÑOS DEL MENTIR*“ zusammengeheftet unter den Papieren Mendoza's als des mit den Festanordnungen betrauten Höflings befand.

Bei Besprechung Enciso's haben wir bemerkt, dass dieser eine Reihe äusserer Umstände auf seine Personen wirken

lässt und hierdurch deren Charaktere zur Entfaltung, deren innerste Regungen zur Erscheinung zu bringen sucht; aus diesem Grunde hat er seine besten Stoffe der Geschichte entnommen, welche mit gegebenen Thatsachen rechnet. Auch Mendoza sucht seine Hauptstärke in der Charakterzeichnung, schlägt aber den umgekehrten Weg ein; er stellt sich eine Anzahl Charaktere vor und lässt aus deren Wechselwirkung aufeinander die Handlung entstehen. Seine Fabeln haben deshalb keinen geschichtlichen Hintergrund, sondern entspringen ganz seiner Dichterphantasie und sind meistens einfacher und einheitlicher als diejenigen Enciso's. Das Extrem dieser Richtung Mendoza's ist die Figuron-Comödie, welche allerdings bei ihm noch in so milder Form erscheint, dass sie nicht — wie die spätern Stücke dieser Gattung — in das niedrig Possenhafte verfällt. Er hätte weit Bedeutenderes leisten können, wenn er die Dichtkunst als innern Beruf, nicht einfach als das Mittel, sich bei Hofe beliebt zu machen, aufgefasst hätte. Dass wir ihm mit letzterer Vermuthung kein Unrecht thun, geht aus der weiter oben angeführten Stelle in „LOS EMPEÑOS DEL MENTIR“: „er verfasse seine Comödien sehr spät und widerwillig“, deutlich hervor.

---

### Der Doctor Sebastian Francisco de Medrano

wurde gegen Ende des sechzehnten Jahrhunderts zu Madrid geboren. Er stammte aus hochangesehener Familie, war Priester, päpstlicher Protonotarius und Commissar der Inquisition, sowie Kaplan, Oberalmosenier und Schatzmeister des Herzogs von Feria, Don Gomez Suarez de Figueroa. Trotz dieser Anhäufung von Aemtern fand er die Zeit, sich nicht allein den Musen selbst zu widmen, sondern auch die Pflege der Dichtkunst kräftig zu fördern. In seinem Hause versammelte sich die poetische Akademie von Madrid (*Academia matritense*), deren Präsident er war. Mit Lope de Vega war er eng befreundet, und der Zufall fügte es, dass der „Phönix der Dichter“ bei dem seinem Tode drei Tage vorausgegangenen Ohnmachtsanfall in das Zimmer unsers Dichters im „Se-

minar der Schotten“ gebracht wurde. Der Tod Medrano's erfolgte 1653. Seine Werke wurden von seinem Freunde Don Alonso de Castillo Solórzano in zwei Bänden herausgegeben; der erste ist auf uns gekommen, der zweite soll auf dem Transport von Italien nach Spanien in ganzer Auflage untergegangen sein. Der erhaltene erste Band gehört zu den grössten Seltenheiten der altspanischen Literatur; erst 1871 hat Don Luis Fernandez-Guerra in seinem Buche „*Don Juan Ruiz de Alarcon y Mendoza*“ einige genauere Notizen über denselben gegeben. Eine ausführlichere Beschreibung nach einem im Besitze des Verfassers befindlichen Exemplare dürfte demnach willkommen erscheinen.

Die erste Seite trägt den Titel: „*Tomo primero de las obras del Señor Doctor Don Sebastian Francisco de Medrano*“; die zweite Seite ist das eigentliche Titelblatt: „*Favores de las Musas, hechos a Don Sebastian Francisco de Medrano en varias Rimas, y Comedias, que compuso en la mas celebre Academia de Madrid donde fue Presidente meritissimo. Recopilados por Don Alonso de Castillo Solorzano intimo amigo del Autor.*“

„*Al Eminentiss. y excell. Señor el Señor Theodoro Trinitio Diacono Cardenal de la S. Iglesia Romana del Titulo de S. Cesareo u. s. w.*

*Con Privilegio*

*En Milan, por Juan Baptista Malatesta Impressor Regio, y Ducal, a costa de Carlo Ferranti librero. Año 1631. Con licencia de los Superiores.*“

Alsdann folgt das Inhaltsverzeichniss. Das Werk ist nach den neun Musen eingetheilt, und der erste Band enthält die Gunstbezeugungen Kalliope's, Klio's, Melpomenens, Erato's und Thalia's an unsern Dichter. Wie aus einer Notiz am Ende des Buchs hervorgeht, enthielt der verlorene zweite Band die Gunstbezeugungen Terpsichore's mit der Comödie „*LA LUNA DE VALENCIA*“, diejenigen Polyhymnia's, diejenigen Euterpens mit der Pastoralcomödie „*MAL PROPIO POR BIEN AGENO*“ und zwei Eklogen, schliesslich diejenigen Urania's mit einer Comödie über Sanct Augustin, „*Lo que las Lágrimas Pueden*“, „ein allegorischer Stoff in metaphysischen Figuren“, wie der Herausgeber sagt. — Kehren wir zu den Präliminarien unsers Bandes zurück. Nach dem Inhaltsverzeichnisse folgt eine

Approbation seitens der heiligen Inquisition, datirt Mailand 16. September 1631, ferner eine Approbation des Doctors Justo Thotbapiana, datirt Mailand 20. September 1632 (soll wohl 1631 heissen); hierauf eine Ansprache Medrano's an die Inquisition des Staates Mailand, worin die Befriedigung des Autors darüber ausgesprochen wird, dass das heilige Tribunal seine Werke approbirt habe; er fügt bei, dass man sich an manche hyperbolische Ausdrücke nicht stossen solle, welche im Spanischen ganz gebräuchlich seien, wenn sie auch in der italienischen Sprache auffällig erschienen. Auf der folgenden Seite nimmt der Buchhändler Carlo Ferranti das Wort, um die Leser zu versichern, dass er den ersten Band einstweilen wegen der Ungeduld des Publikums fertig gestellt habe und den zweiten in Kürze liefern werde. Alsdann folgt eine Epistel Medrano's an Castillo Solórzano. Der Dichter spricht darin aus, er habe sich in seiner Jugend sehr gross gefühlt, bis er die Werke eines Lope de Vega, Mira de Amescua, Don Guillem de Castro, Luis Velez de Guevara, Don Juan de Alarcon, Don Diego Jimenez de Enciso, Tirso de Molina, Gaspar de Avila, Don Diego de Villegas, Don Rodrigo de Herrera und Luis de Benavente nach ihrem wahren Werthe habe schätzen lernen. Er führt alsdann eine weitere Anzahl berühmter Dichter auf, streicht aber unter allen Don Luis de Góngora heraus. Von Montalvan spricht er als von seinem Mitschüler, Freund und Anhänger seit seinen frühesten Jahren und Studien; er sagt, Montalvan sei „schon damals ein solches Wundergenie gewesen, dass diese Vorbereitung die Dämmerung des Lichtes war, welches sich jetzt sowohl in der heiligen Theologie als in der berühmten Dichtkunst zeigt, indem er ebenso verdienter Weise in der einen als Doctor graduirt, als in der andern als Meister mit Lorbeer gekrönt worden ist“. Diese Stelle ist interessant, da sie unwiderleglich beweist, dass der von seinen Bspöttlern im Ernst oder Scherz angezweifelte Doctorstitel Montalvan's ein rechtmässiger war. Calderon wird „der höchst nachdrückliche Tod der Misgunst“ genannt (*vivísima muerte de la envidia*), ein Beweis, dass Medrano nicht umsonst Góngora verehrte, was übrigens auch aus seinen Gedichten, nicht aber aus seinen Comödien ersichtlich ist. Der Grund liegt wohl darin, dass die Comödien — wie ausdrücklich bemerkt wird — in seiner Jugend geschrie-



ben sind, während die in unserm Bande abgedruckten Gedichte grösstentheils seiner spätern Periode angehören. — Von dieser kurzen Abschweifung zurückkehrend, bemerken wir, dass auf die Epistel Medrano's an Castillo Solórzano, eine Epistel des letztern an den Leser folgt. Der Schreiber versichert uns, dass die in dem Buche abgedruckten Compositionen im Manuscript am spanischen Hofe („*la corte de España*“ kann auch einfach für „Madrid“ stehen) sehr gefeiert worden seien, dass Medrano in den verschiedenen poetischen Turnieren, welchen er präsidirte, mit grossem Glanze und grosser Gelehrsamkeit geredet habe und dass bei einem dieser Feste die königlichen Majestäten und Hoheiten, sowie der ganze Erb- und Geistesadel Spaniens gegenwärtig gewesen seien. Die zahlreichen Präliminarien des Buchs schliessen mit einer Widmung Medrano's an den auf dem Titelblatte genannten Cardinal im gewöhnlichen Dedicationsstil. Ehe wir zu dem Inhalte des Bandes selbst übergehen, sei noch erwähnt, dass sich am Ende desselben eine überschwängliche Lobrede eines gewissen Joan Baptista Otho, datirt Mailand 13. Mai 1631, befindet, verziert mit lateinischen Brocken und zahlreichen pedantischen Randanmerkungen, Beispiele einer Mode, welche Cervantes in seiner Vorrede zum Don Quijote so beissend verspottet hat. Man sieht, dass man schon damals verstand, die Reclametrommel zu rühren.

Was nun den poetischen Inhalt des Bandes angeht, so besteht derselbe, ausser den weiter unten zu besprechenden Dramen, aus einer Anzahl Sonette; einem Epithalamium zur Vermählung des herzoglichen Paares von Feria; einem Lobgedichte auf den Fürsten von Esquilache (den bekannten Dichter); einzelnen Mustern von Terzinen, Canzonen, Elegien; einer komischen Anrede in „esdrújulos“ bei einem Fastnachtsfeste der Akademie; verschiedenen andern komischen Gedichten; schliesslich aus einem langen dramatischen Poem, „*Triunfo de la Alegría en la venida de mi Señora Doña Francisca de Córdoba*“, in welchem die allegorischen Figuren der Traurigkeit, der Vernunft, der Freude, der Fama, des Frühlings und der Flora auftreten. Alle diese Productionen zeichnen sich durch kunstvolle Behandlung des Versmaasses aus, sind aber öfters gongoristisch angehaucht und entbehren der poetischen Gedankentiefe eines echten Dichters. Das Gleiche

(Gongorismus ausgenommen) lässt sich von seinen Dramen sagen.

„LAS VENGANZAS DE AMOR“ ist ein mythologisches Festspiel von untergeordneter Bedeutung. — Apollo wird wegen Erlegung der Pythonschlange hoch gefeiert. Amor geräth deshalb vor Neid ausser sich und rächt sich an dem Gefeierten dadurch, dass er ihm eine glühende Leidenschaft für die spröde Daphne einflösst. Den Schluss bildet die Verwandlung Daphne's in den Lorbeer. Neben dieser Handlung werden uns die Erlebnisse Aktäon's mit Daphne und Diana, sowie diejenigen des Adonis mit Venus vorgeführt.

Die Tragödie „EL LUCERO ECLIPSADO“ ist eine Nachahmung des italienischen Kunstdramas des sechzehnten Jahrhunderts; sie ist in Silvas und Terzinen geschrieben und hat am Schlusse jedes ihrer fünf Aufzüge einen Chor von Engeln. Wie zu erwarten, ist der Versuch, ein fremdes Element in der spanischen Bühnendichtung einzubürgern (wie bei den bald zu besprechenden C. de Mesa und Lopez de Zárate), vollständig misglückt. Ebenso natürlich ist es, dass der Dichter dieses pseudoclassische Fabrikat für sein bestes Werk („*lo más atinado de mis escritos*“) hielt. Den Stoff liefert die Geschichte Johannes des Täufers, von dessen Gunst bei Herodes an, bis zu seiner Enthauptung. Die Handlung ist schlecht geführt, die Einheiten — auf welche sich der Dichter viel zugute thut — sind, wie bei den Franzosen, kaum nothdürftig beachtet, und die Armuth an wirklich tiefen Gedanken tritt bei der pomphaften Behandlung besonders scharf hervor.

Das verdienstvollste Stück unsers Dichters ist unbedingt „LEALTAD, AMOR Y AMISTAD“, obgleich dasselbe in seiner frühen Jugend („*en mis niñeces*“) verfasst wurde. Die kunstvolle Verschlingung der Handlung im ersten Acte, die Steigerung der Verwickelungen im zweiten und die allmähliche Lösung derselben im dritten, sowie die klangvollen, flüssigen Verse verdecken vollständig die an den andern Dramen Medrano's gerügten Fehler. Je seltener es ist, dass in der altspanischen Comödie sich Knoten an Knoten bis zur gordischen Verschlingung reiht, dass diese während einiger Zeit jeder Lösung spottet, dann aber nicht durchhauen, sondern allmählich wieder aufgeknüpft wird, desto mehr ist man erstaunt, hier einem Lustspiel zu begegnen, welches als Muster

in dieser Beziehung aufgestellt werden kann. Die reiche Handlung soll hier kurz skizzirt werden.

Lisardo, Günstling des Königs Philibert von Schottland, liebt Laura, eine Hofdame der Königin Clarinda. Lisardo's Busenfreund Jacinto liebt Laura ebenfalls und ist von derselben — ehe sie Lisardo kannte — in mässiger Weise begünstigt worden. Da er aber seitdem auffallend von ihr vernachlässigt wird, ohne den Grund dieser Zurückhaltung zu kennen, bittet er nichtsahnend Lisardo, seinen Vermittler bei ihr zu machen. Die Bestürzung Lisardo's ist natürlich gross, wird aber noch vermehrt, als ihn der König beiseite nimmt, ihm ebenfalls anvertraut, dass er eine heftige Leidenschaft für Laura hege, und ebenfalls seine Vermittelung bei derselben in Anspruch nimmt. Lisardo kommt demnach mit seiner Liebe zu Laura zwischen sich selbst, dem König und dem Freund in die Klemme. Die hieraus entstehenden Verlegenheiten lassen nicht lange auf sich warten. Laura erscheint, als auf der einen Seite der König, auf der andern Seite Jacinto lauscht. Lisardo hilft sich durch Flüstern; Laura geht nach der Seite Jacinto's ab, strauchelt, fällt in dessen Arme und äussert in der Verwirrung, „er möge sie als die Seinige betrachten“. Dies theilt Jacinto Lisardo mit, und des Letztern Qualen werden jetzt auch noch durch anscheinend berechtigte Eifersucht vermehrt.

Zweiter Act. Es ist Nacht, und Laura befindet sich auf dem Balkon. Alejandro und Julio, zwei Neider Lisardo's, letzterer auch Anbeter Laura's, erscheinen im Garten und knüpfen eine Unterhaltung an. Nachdem Julio von Laura schnöde abgefertigt worden ist, erscheint Gines, der Diener Lisardo's, hält in der Dunkelheit Julio für seinen Herrn und übergibt ihm einen Brief Laura's mit Stelldichein auf Mitternacht. Nach Abgang der beiden Caballeros kommt Jacinto, Laura hält ihn für den erwarteten Lisardo, redet ihn als solchen an, und Jacinto glaubt deshalb, der Freund sei zum Verräther an ihm geworden. Bald darauf erscheint auch der König und lauscht, glaubend, Lisardo sei der Sprechende, da Laura stets diesen Namen nennt. Am schlimmsten aber geht es dem armen Lisardo selbst mit Lauschen, denn er hört, wie Laura Jacinto (stets in der Meinung, er sei Lisardo) ein Stelldichein gibt. Er entfernt sich in heller Verzweiflung.

Nun machen die Neider Lisardo's, Alejandro und Julio, ihre zweite Erscheinung, um den Gegenstand ihres Hasses zu tödten, halten im Dunkel den König für denselben, gehen ihm mit den Degen zu Leibe, werden aber mit Hülfe des herbeieilenden Jacinto in die Flucht getrieben. Letzterer, in der ersten Wuth über die vermeinte Verrätherei Lisardo's in Betreff Laura's, spricht dem Könige den Verdacht aus, seine Angreifer seien Lisardo und dessen Diener gewesen. Der Knoten schürzt sich weiter, indem nach Abgang Aller, die auf Laura eifersüchtige Königin am Balkon erscheint. Der zurückkehrende Lisardo redet sie als Laura an, sie begünstigt diese Täuschung und lockt so aus ihm heraus, dass er im Auftrage des Königs Laura zu dessen Liebe überreden soll. Sie zieht sich racheschnaubend zurück, während Lisardo sich mit dem Gedanken vertraut macht, auf Laura zu verzichten, um Freundschaft und Loyalität nicht verletzen zu müssen.

Dritter Act. Die Königin und Laura treffen sich früh morgens im Garten; die Vorwürfe der erstern weist Laura durch Geständniss ihrer Liebe zu Lisardo ab. Mit gleicher Offenheit tritt sie dem nach Abgang der Königin erscheinenden Jacinto entgegen und verlässt ihn für kurze Zeit, um einen Brief desselben behufs Rückgabe zu holen. Während dieses Augenblicks kommt Lisardo und will mit Jacinto reden; dieser aber belegt ihn mit dem Titel „Verräther“ und verlässt die Bühne, um aus einem Verstecke die jetzt zu erwartende Unterhaltung Lisardo's mit Laura zu belauschen. Diese aber bringt ihm die Ueberzeugung bei, dass Lisardo seiner Freundschaft in keiner Weise zu nahe getreten ist, und veranlasst ihn zu dem Entschlusse, seine Verdächtigung Lisardo's bei dem König wieder gut zu machen. Er wird dabei durch den Umstand unterstützt, dass der Connetable von Schottland die geflohenen Alejandro und Julio festgenommen und deren Geständniss erpresst hat, sie seien des Königs Angreifer gewesen, aber in der irrthümlichen Meinung, er sei Lisardo. Nachdem diese angebliche Schuld Lisardo's beseitigt ist, bleibt immer noch diejenige bestehen, er habe der Königin absichtlich die Neigung ihres Gemahls zu Laura ausgeplaudert. Der König will ihn dafür durch Vermählung Laura's mit Jacinto strafen, wird aber durch die jetzt folgende Aufklärung seiner



Gemahlin eines bessern belehrt. Lisardo, der sich aus Verzweiflung selbst den Tod geben wollte, wird zum Gipfel des Glücks erhoben, denn nicht allein erhält er als Muster eines Unterthans, Liebhabers und Freundes die Hand Laura's, sondern wird ausserdem — ganz unnöthigerweise — von dem Connetable als sein natürlicher Sohn und Erbe erklärt.

Es ist selbstverständlich schwer, die Fäden eines so kunstvollen Gewebes blosszulegen, ohne dem Leser, welcher das allmähliche Verschlingen der Begebenheiten in dem Stücke selbst entbehrt, einige Verwirrung zu bereiten. So viel wird er indessen auf alle Fälle entnehmen können, dass unsere Behauptung, das Stück sei ein mit ungewöhnlicher Combinationsgabe zusammengefügt, eine zutreffende ist. Freilich sind die wirkungsvollen Verwickelungen des zweiten Acts durch das billige dramatische Mittel der Dunkelheit erreicht worden, aber wie scharfsinnig sind dieselben ausgedacht! — Beiläufig mag noch bemerkt werden, dass das Stück in dem 25. Bande der „*Comedias de Diferentes*“ fälschlicherweise unter dem Namen Montalvan's abgedruckt worden ist.

Sebastian Francisco de Medrano kann kurz als „Kunst-dichter“ charakterisirt werden. Hierauf weist vor allen Dingen sein Versuch, in „*EL LUCERO ECLIPSADO*“ eine ausländische Kunstform an die Stelle einer einheimischen zu setzen. Ferner besteht sein Hauptverdienst in wohlklingenden Versen und scharfsinniger Combinationsgabe, während ihm die wirklich tiefe, gedankenvolle Sprache und die wahrhaft poetische Erfindungskraft der gottbegnadeten Dichter abgehen. Immerhin ist er eines ehrenvollen Platzes in der altspanischen Dramatik werth, welcher ihm hiermit zum ersten male angewiesen sein soll.

---

Hat Medrano einfach durch sein Beispiel auf eine ausländische, vermeintlich classische Kunstform hingewiesen, so hat

### Cristóbal de Mesa

nicht allein praktisch durch seine pseudoclassische Tragödie „*EL POMPEYO*“, sondern auch theoretisch in der Vorrede zu

seinen Gedichten und in diesen selbst, in entschiedener Weise gegen die Nationalcomödie Stellung genommen. Dass er mit seinen Ansichten nicht durchdrang, ist an sich erklärlich genug durch die elementare Gewalt der Zeitströmung, aber durch den „POMPEYO“ hat er seinen Misserfolg auch verdient. Für genannte Tragödie, welche Ticknor eine „schlecht construirte“ nennt, ist dieser Ausdruck ein viel zu milder, denn eine Construction lässt sich in einer solchen Aneinanderreihung loser Scenen überhaupt nicht erkennen. Hieraus ergibt sich schon, wie es mit der ersten der vielberufenen drei Einheiten, derjenigen der Handlung, in diesem angeblichen Musterstück beschaffen ist. Wie der Dichter die Einheit des Orts beobachtet hat, mag die Bemerkung darthun, dass die Handlung auf dem Schlachtfelde von Pharsalia, der Insel Lesbos, in Aegypten und anderwärts spielt. Dass endlich die Einheit der Zeit fehlt, geht aus der eben gemachten Angabe des Ortswechsels hervor, welcher — wie man sieht — selbst in unserm Zeitalter des Dampfes nicht in 24 Stunden zu bewerkstelligen war. — Die Versmaasse des Stücks sind Terzinen, Octaven, Redondillas u. a. (mit Ausschluss der Asonantes), welche mit den melodischen Versen Lope de Vega's und seiner bessern Schüler jedoch keinen Vergleich aushalten können; besonders störend, wahrhaft lächerlich sind die oft angewandten „versos esdrújulos“. Jeder der fünf Acte schliesst mit einem kurzen Chor. Die Handlung ist unendlich ärmlich. Der erste Act zeigt uns nur, wie Pompejus seine Gattin Cornelia nach der Insel Lesbos in Sicherheit bringt, sowie einige lose Scenen aus dem Bürgerkriege des Pompejus mit Cäsar. Im zweiten Acte befragt Sextus Pompejus eine Magierin um das Schicksal seines Vaters und hört, dass er dem Tode geweiht ist. Wir werden sodann auf das Schlachtfeld von Pharsalia versetzt, hören Pompejus mit seinem Vertrauten, dann Cäsar mit seinen Unterfeldherren und sehen hierauf einige Episoden der Schlacht. Im dritten Acte fasst Pompejus den Entschluss, nach Aegypten zu fliehen, und holt Cornelia auf Lesbos ab. Der vierte Act zeigt uns König Ptolemäus von Aegypten, der auf die Einflüsterungen seines Rathgebers Septimius hin beschliesst, Pompejus tödten zu lassen, und dies ausführt, nachdem letzterer gelandet ist. Septimius bringt vor dem Actschlusse den Kopf des Gemordeten auf die Bühne und lässt

ihn dort liegen (*déjala — d. i. la cabeza — en el teatro*). Im fünften Acte beklagen Cornelia und Sextus Pompejus das Schicksal des Gemahls und Vaters; dann hören wir, wie Cäsar seine Entrüstung über die Hinterlist des Ptolemäus ausdrückt und denselben mit seiner Rache bedroht. — Schon aus der gegebenen kurzen Skizze wird man ersehen, wie undramatisch alles dies ist.

Cristóbal de Mesa wurde 1564 zu Zafrá in Estremadura geboren. Er studirte in Salamanca, lebte theilweise in Spanien, theilweise in Italien und genoss in letzterm Lande die enge Freundschaft des grossen Tasso. Seine Hauptarbeiten sind die Epen „*Las navas de Tolosa*“ und „*La restauracion de España*“, sowie die Uebersetzungen der Werke Virgil's. Sein Todesjahr ist unbekannt.

Auch

### Francisco Lopez de Zárate,

ein philosophisch angelegter Dichter aus angesehener Familie (geb. 1580, gest. 1658), hat, wie Medrano und Mesa, den Versuch gemacht, eine ausländische Kunstform in die altspanische Bühnendichtung einzuführen. Aber auch er hatte aus gleichen Gründen den gleichen Misserfolg. Seine Tragödie „*HÉRCULES FURENTE Y OETA*“, eine Zusammenstoppelung der Seneca'schen „*HERCULES FURENS*“ und „*HERCULES OETAÆUS*“ macht durchaus den Eindruck einer mislungenen Nachahmung. Dabei ist es, trotz des Dichters Versicherung, das Stück sei „*con todo el rigor del arte*“ geschrieben, undenkbar, dass sich die dargestellte Handlung an einem Orte und binnen 24 Stunden abspielen könne. Auch mit der übrigen Gelehrsamkeit sieht es nicht besser aus, denn der Dichter lässt Glocken läuten, den König Lykos mit Hellebardieren (*Alabarderos*) aufziehen und ähnliches mehr. Was das Versmaass angeht, so hat der Dichter meistentheils Octaven, oft aber auch die nationalen Quintillas, Redondillas und Asonantes angewandt, im Gegensatze zu Medrano, welcher sich auch in dieser Beziehung durch ungewöhnlichere Formen auszuzeichnen suchte,

während Mesa durch einfache Vermeidung der „Asonantes“ die Mitte zwischen beiden hielt. Das Resultat der Einwirkung aller dieser Versuche auf die Entwicklung der altspanischen Dramatik ist jedoch dasselbe geblieben, d. i. null.

---

### Gaspar de Avila

war aus Murcia gebürtig. Er war Secretär der Marquise del Valle, Doña Mencía de la Cerda. Dass er 1645 noch lebte, geht aus einem Sonett hervor, welches er auf den Tod der Königin Elisabeth, Gemahlin Philipp's IV., verfertigte. Diese dürftigen Notizen umfassen alles, was wir über sein Leben wissen. Nach der Angabe Montalvan's hat er viele Comödien geschrieben, aber nur eine kleine Anzahl derselben ist auf uns gekommen.

In „EL IRIS DE LAS PENDENCIAS“ spielt die Hauptrolle eine junge Dame, welcher es gelingt, durch aufrichtige Liebenswürdigkeit, verbunden mit echt weiblicher Schlaueit, eine ganze Reihe Streitigkeiten zu schlichten. Dass sie als Lohn ihrer Tugenden die Hand eines schmucken Cavaliers erhält, ist ebenso gerecht als in einer Comödie selbstverständlich.

„EL VALEROSO ESPAÑOL Y PRIMERO DE SU CASA“ ist die Geschichte des Conquistadors Fernan Cortés nach seiner Rückkehr in das Vaterland. Verleumdungen seiner Neider bewirken, dass ihn Kaiser Karl V. kühl empfängt und sogar die Anklageschrift gegen ihn seinem Sohne, dem nachmaligen Philipp II., zur Aburtheilung übergibt. Dieser aber, von Bewunderung für den grossen Helden durchdrungen, gibt sein Urtheil auf die originelle Weise ab, dass er vor dem Kaiser einen Vorhang aufzieht, hinter welchem sich die Bildnisse der berühmtesten neun Helden („*Les neuf preux*“) in Gesellschaft mit dem Bildnisse Cortés' als Zehnter im Bunde befinden. Karl V. erkennt das Urtheil seines Sohnes an, ernennt Cortés zum Marquis del Valle und beschenkt ihn mit der Hand Doña Juana de Zúñiga's, einer ebenso vornehmen als schönen Dame, welche ihr Herz an den kühnen Eroberer verloren hat.



„LA SENTENCIA SIN FIRMA“ ist eine Art Bühnenbearbeitung des „*Valeroso Español*“ und stimmt mit demselben bis auf einige Abkürzungen (worunter die Weglassung der Vision des Cortés gegen den Schluss hin) fast wörtlich überein. Statt der etwas magern Erzählung der Eroberung Mexicos durch Cortés im zweiten Acte des „*VALEROSO ESPAÑOL*“, ist eine offenbar von anderer Hand herrührende, ausführlichere und farbenreichere Schilderung dieses Ereignisses eingeschoben worden.

„EL GOBERNADOR PRUDENTE“ behandelt die Wechselfälle des araucanischen Kriegs und schliesst mit dem Tode des Hauptführers der sog. „Rebellion“, Caupolican. Der Titelheld ist der zweiundzwanzigjährige spanische Statthalter Don García de Mendoza, welcher den günstigen Ausgang des Feldzugs durch die Vereinigung von Tapferkeit, Verschlagenheit und Milde herbeiführt.

„EL RESPETO EN EL AUSENCIA“ ist ein eigenthümliches Stück. Der erste Act ist einfach eine Refundicion des ersten Acts von Lope de Vega's „*LOS MILAGROS DEL DESPRECIO*“, beiläufig gesagt eins der frühesten Beispiele dieser Art literarischen Diebstahls. Avila zeigt uns also die Sprödigkeit Doña Juana de la Cerda's gegen drei Anbeter. Diese entspringt aber nicht, wie bei Lope, dem grundsätzlichen Männerhasse, sondern einer platonischen Liebe zu König Philipp I. (dem Schönen), welchen Doña Juana bei seinem Einzuge gesehen hat. In Gegenwart ihres Vaters erklärt sie diese Neigung ihren Anbetern, welche natürlich der höhern Gewalt weichen. Nur einer derselben, Don Pedro Giron, versucht aus Rachegefühl, Doña Juana durch Erregung von Eifersucht in sich verliebt zu machen, um nachher ihre Hand aus angeblichem Respect vor dem Könige auszuschlagen. Sein Plan gelingt, aber Doña Juana behauptet nun — ob mit Recht oder Unrecht, ist nicht ganz klar — sie habe Don Pedro mit ihrer Liebe für ihn ebenfalls nur zum besten halten wollen und gedenke, da ihre Neigung für den König aussichtslos sei, den Schleier zu nehmen. — Für diejenigen unserer Leser, welche das Stück in dem vierten Bande der „*Comedias nuevas escogidas*“ eigener Prüfung unterziehen wollen, sei hier — um ihnen Verwirrung zu ersparen — bemerkt, dass die Reihenfolge der Acte verkehrt gedruckt ist und dass der

vorliegende dritte Act in Wahrheit der erste ist und umgekehrt.

„EL FAMILIAR SIN DEMONIO“ hat ebenfalls eine höchst originelle Fabel. Don Luis de Cardona redet dem verstorbenen Don García de Hinestrosa Uebles nach, geräth deshalb in Wortwechsel mit Don Antonio de Cisneros und wird von diesem schwer verwundet. Die Vernunft müsste nun Don Antonio veranlassen, sich von dem Orte seiner That zu entfernen, aber Eifersucht auf seine Geliebte Doña Clara bewegt ihn, ein Versteck in dem Hause seines Freundes Don Juan de Hinestrosa, Sohn des gelästerten Don García, zu suchen. Don Juan hat aber auch, ohne Vorwissen Don Antonio's, den verwundeten Don Luis zu sich genommen, und letzterer wird von seinem Vater, seiner Schwester und diese wiederum von ihrer Freundin Doña Clara besucht. Don Antonio wird nun von dem Diener Don Juan's in seinem Versteck durch Vorführung dieser angeblich phantastischen Personen aus der Ferne, sowie durch Aufdeckung vieler Dinge, die er allein zu wissen glaubt, derart irregeführt, dass er glauben muss, er habe es mit einem Spukgeist zu thun. Aus diesen Voraussetzungen ergeben sich ebenso ergötzliche als interessante Verwickelungen.

„LA DICHA POR MALOS MEDIOS.“ — Ein König von Ungarn liebt Leonida, die Schwester eines Don Felix. Um von letzterm in seiner Liebe unterstützt zu werden, begünstigt er ihn auf die auffallendste Weise, aber Don Felix täuscht sich nicht darüber, sondern gründet sein anfänglich unverdientes Glück durch Erwerbung von Freunden und mittels wirklicher Verdienste so fest, dass er selbst dann nicht fällt, als Leonida die Liebe des Königs offen zurückweist.

„SERVIR SIN LISONJA“ führt uns an den Hof Alfonso's des Weisen, welcher soeben den Thron bestiegen hat. Von Schmeichlern umgeben, weiss der aufgeklärte Monarch mit richtigem Blick deren Lügen zu durchschauen und sich die Dienste aufrichtiger Männer zu sichern, welche ihn über seine Jugendthorheiten aufklären.

Die Stücke Gaspar de Avila's haben ein durchaus einheitliches Gepräge; eine Kritik derselben im einzelnen ist deshalb überflüssig. Nachdenken, oder wahrscheinlicher eine natürliche Anlage, führte den Dichter zu künstlerischem Maass-

halten, welches jedoch bei ihm an die Grenze poetischer Zähmheit streift. So führt er seine meistentheils guten, wahrhaft originellen Grundgedanken im Verlaufe der Handlung mit einer gewissen Mattigkeit aus, und Hand in Hand damit geht ein blasses Colorit der lobenswerth skizzirten Charaktere, sowie der grösstentheils würdigen, gedankenvollen Diction. Trotz dieser Schwäche ist Avila durch die genannten guten Eigenschaften noch heute ein sehr lesbarer Dichter, und seine Zeitgenossen bewunderten ihn sogar mehr, als uns jetzt angemessen erscheint. Dies wird durch Montalvan's Aeusserung im „*PARA TODOS*“: „Avila's Stücke trügen ihm grossen Ruf und den Schauspieldirectoren grossen Gewinn ein“, ebenso realistisch als überzeugend festgestellt. Es ist dieser Umstand, beiläufig gesagt, ein vortheilhaftes Zeichen für das künstlerische Genussvermögen des spanischen Theaterpublikums im ersten Viertel des siebzehnten Jahrhunderts, denn fünfzig Jahre später hätten so wenig gepfeferte Gerichte wie die Comödien Avila's dem Sensationsbedürfnisse der Zuhörerschaften nicht mehr genügt.

---

### Rodrigo de Herrera y Ribera

wurde zu Madrid als natürlicher Sohn des ersten Marquis von Auñon und einer hochstehenden Dame, Doña Ines Ponce de Leon y Villaroel, geboren. Sein Vater, von welchem er anerkannt war, gründete ihm ein Majoratsgut, vermählte ihn mit seiner Cousine Doña María de Herrera y Mendoza und verschaffte ihm ein Santiago-Ordenskleid. Don Rodrigo soll der Liebe und den Erwartungen seines Vaters in jeder Richtung entsprochen haben und Ende 1641 gestorben sein. Seine Zeitgenossen lobten ihn in bekannter unmässiger Weise, und Cervantes geht im „*Viaje al Parnaso*“ in geschmackloser Lobhudelei so weit, ihn mit keinem Geringern als Homer zu vergleichen, ein Gedanke, welcher in jeder Beziehung wahrhaft lächerlich unzutreffend ist.

Das beste Stück unsers Don Rodrigo ist „*DEL CIELO VIENE EL BUEN REY*“, dessen Inhalt hier kurz skizzirt werden

soll. Ein lasterhafter König von Sicilien wird durch einen Traum geängstigt, welcher eine Mahnung des Himmels zur Besserung ist. Da aber seine Schmeichler durch günstige Auslegung diesen Eindruck bald verwischen, setzt der König seine Sündenlaufbahn fort. Nun wird der Erzengel Michael beauftragt, ihn zur Vernunft zu bringen. Als der König einst in einem Flusse badet, nimmt der Engel seine Gestalt an, bekleidet sich mit den am Ufer liegenden fürstlichen Gewändern und erscheint als Herrscher in Palermo, wo seine veränderte Regierungsweise bald allgemeines Staunen und Bewunderung erregt. Der badende König, der inzwischen umsonst nach seinen Dienern und seinen Kleidern ruft, muss wohl oder übel den groben Kittel eines Landmanns anlegen, welchen er am Ufer findet. In dieser Tracht und mit von der Wunderkraft des Engels veränderten Gesichtszügen erscheint er in seiner Hauptstadt, wo er von allen für irrsinnig gehalten wird, da er sich als König aufspielen will. Sein Erstaunen darüber erreicht ein Ende, als er sich in einem Spiegel sieht, aber seine ganze Wuth kehrt sich jetzt gegen denjenigen, der seine Gestalt usurpirt hat. Er fordert den Engel zum Gottesgericht, aber seine irdischen Waffen halten dessen Flammenschwert nicht Stand; er fällt, und Michael setzt ihm, wie er es einst Lucifer gethan, den Fuss auf den Nacken und ruft „¿Quién como Dios?“ Der Besiegte sieht seine Sünden ein und gelobt Besserung, worauf der Engel, welcher vermöge seiner überirdischen Erleuchtung die Aufrichtigkeit dieser Be-theuerung bemessen kann, dem erstaunten Volke den ganzen Vorfall erklärt und ihm seinen geläuterten Herrscher zurückgibt.

Den Kern des Stoffes fand der Dichter in einer bekannten Legende, welche in der spanischen Literatur schon in Don Juan Manuel's „*El Conde Lucanor*“ (Ejemplo 51 der Ausgabe von Don Pascual de Gayangos im 51. Bande der Rivadeneyra-Bibliothek), sowie in einem alten Auto: „*Auto del Emperador Juveniano*“ (abgedruckt in Band 58 der genannten Bibliothek) bearbeitet worden ist. Da diese beiden Quellen die Begebenheit in sehr ähnlicher, höchst einfacher Weise darstellen, so mag ein kurzer Inhaltsauszug aus dem weniger bekannten Auto genügen.

Kaiser Juvenian (?) will sich in seiner Ueberhebung als



Gott anbeten lassen. Während einer Jagd badet er sich, ein Engel nimmt seine Gewänder weg und begibt sich, nachdem er diese angelegt, sowie des Kaisers Gesicht und Gestalt angenommen hat, nach der Hauptstadt. Als Juvenian aus dem Bade steigt, findet er weder seine Kleider noch sein Gefolge, und seine Gesichtszüge sind durch göttliche Fügung unkenntlich geworden. Als er deshalb in seinem Palaste erscheint, wird er nicht allein als Narr verhöhnt, sondern auch als Betrüger gegeißelt. Jetzt kehrt die Reue in sein Herz ein, er trifft auf seinen Beichtvater, vertraut diesem seine Sünden an und erhält nach ertheilter Absolution seine Gesichtszüge zurück. Hierauf wird er von seinem englischen Stellvertreter und dem Volke wieder als Kaiser anerkannt.

Dass eine kühne Dichterphantasie dazu gehörte, aus dem magern Stoffe die reiche Handlung von „DEL CIELO VIENE EL BUEN REY“ herauszuarbeiten, wird man zugeben. Im übrigen ist die Disposition der Fabel schwach und ungelink, die Sprache aufgeblasen und ohne echte Poesie.

Die gleichen Fehler, vermehrt durch eine bis zum Unsinn üppig wuchernde Phantasie, zeigt das Drama „CASTIGAR POR DEFENDER“, sodass die von dem Dichter selbst darauf verfasste Parodie gleichen Titels — obwohl sehr ins Grobe gezogen — kaum unsinniger ist als das Stück selbst.

In anderer Beziehung ebenso abscheulich ist „LA FÉ NO HA MENESTER ARMAS Y VENIDA DEL INGLÉS Á CÁDIZ“. In drei Acte ist hier eine Heldenthat ausgesponnen, auf welche die Spanier bekanntlich keinen Grund haben, stolz zu sein. Es ist ein gänzlich werthloses Tendenzstück voll billigen Patriotismus und rednerischen Zieraths. So enthält es eine schwülstige Beschreibung einiger Pferde in fünfzehn Octaven; eine schmeichlerische Aufzählung der Edelleute, die an die Küste geeilt waren, in  $1\frac{1}{2}$  Colonne Assonanzreimen und eine weitschweifige Erzählung des ganzen Vorfalles in 5 Colonnen! Wenn man einen solchen Dichter mit Homer vergleicht, mit wem soll man dann Lope de Vega und Calderon vergleichen?

### Jacinto de Herrera y Sotomayor

erblickte das Licht der Welt zu Madrid gegen Ende des sechzehnten Jahrhunderts. Er bekleidete verschiedene hohe Posten, erst in Spanien; dann in den Niederlanden. Sein Todesjahr ist unbekannt, doch befand er sich noch gegen Mitte des siebzehnten Jahrhunderts unter den Lebenden.

Sein Drama „DUELO DE HONOR Y AMISTAD“ lässt lebhaft bedauern, dass wir (ausser einem Festspiel „LA REINA DE LAS FLORES“) keine weitem Stücke aus seiner Feder besitzen. „DUELO DE HONOR Y AMISTAD“ basirt auf dem originellen Grundgedanken, dass zwei Schwestern, die sehr schöne, aber einfältige Teresa und die äusserlich weniger begünstigte, aber sehr geistreiche Leonor, einen Bund zur Bezauberung der von ihnen geliebten Caballeros schliessen, derart, dass Teresa bei Tag durch schweigende Entfaltung ihrer Schönheit, Leonor aber ungesehen durch geistreiche nächtliche Unterhaltung am Gitterfenster glänzen und damit gewissermaassen eine vollkommene Doppelperson hergestellt werden soll. Die Folge davon ist, dass beide Liebhaber — da sie nur Teresa sehen — glauben, von ihr begünstigt zu werden und einen wahren Phönix an Schönheit und Verstand in ihr zu besitzen. Die Entwicklung wird durch die Eifersucht des Königs von Aragon herbeigeführt, welcher Teresa gleichfalls den Hof macht. Um zu erfahren, welcher der beiden Edelleute ihr wirklicher Liebhaber sei, sagt er ihnen, er wolle sie mit einem oder dem andern vermählen und überlasse die Entscheidung ihrer gegenseitigen Uebereinkunft. Da beide die engsten Freunde sind, will sich jeder für den andern opfern, aber der edle Wettstreit findet nächtlicherweile im Garten der Schwestern dadurch ein Ende, dass der von Teresa geliebte Don Ramon und der von Leonor geliebte Don García in paarweiser Unterhaltung von der Königin und dem Vater der Damen mit Fackeln überrascht werden. Don Ramon erhält Teresa's Hand, und Don García, welcher jetzt weiss, dass die von ihm so sehr bewunderte geistreiche Dame nicht Teresa, sondern Leonor ist, gibt sich gern mit dieser Enttäuschung zufrieden.

Ohne Ehrencodex und Duell ist hier ein schönes Drama entstanden. Wenn auch die Führung der Handlung etwas

ungelenk erscheint, so wird dieser Mangel durch den originellen Grundgedanken und besonders durch die reine, gedankentiefe und bilderreiche Sprache weniger fühlbar. Der wirklich witzige Gracioso bringt den scherzhaften Theil des Stücks auf die Höhe des ernstesten, und so lässt sich dieses nicht genügend bekannte Drama mit wahrem Genusse lesen. Um ein Beispiel der gebrauchten originellen Bilder zu geben, sei der Vergleich erwähnt, dass der Verstand das Feuer sei, welches — an das grüne Holz der Jugend angelegt — durch den Rauch der Leidenschaften sich trübe, dagegen an dem trockenen Holze des reifern Alters zur klaren Flamme aufschlage. Die Verbindung von Verstand und poetischem Sinn, welche zur Schaffung gelungener Tropen erforderlich ist, war unserm Dichter in hohem Grade eigen.

---

### Luis de Belmonte Bermudez.

Die Wiege dieses etwa 1587 geborenen Dichters stand in Sevilla. Schon in früher Jugend kam er nach Mexico und von da nach Lima, wo er sich im Jahre 1605 befand. Hier beschäftigte er sich mit literarischen Arbeiten, bis eine Entdeckungsflotte unter Don Pedro Fernandez de Quirós in See stach, welche er als deren Chronist und Secretär des Befehlshabers begleitete. Die Expedition passirte die Salomonsinseln, Neuguinea und Java, entdeckte viele bisher unbekannte Gebiete und kehrte nach grossen Drangsalen und Entbehrungen zurück, nachdem sie 11 Monate und 20 Tage unter Segel zugebracht hatte. Unser Belmonte begab sich nun zum zweiten male nach Mexico, wo er den Musen oblag und unter anderm auch eine Anzahl Comödien schrieb. Später kehrte er in sein Vaterland Spanien zurück, bereiste die bedeutendsten Städte desselben, um in Verkehr mit den dort lebenden Schöngeistern zu treten, und liess sich in Madrid nieder, wo er gegen Mitte des siebzehnten Jahrhunderts noch lebte. Sein Todesjahr ist unbekannt.

In „LOS TRES SEÑORES DEL MUNDO“ soll das Triumvirat des Octavian, Antonius und Lepidus geschildert werden; in

Wahrheit bildet die Liebe des Antonius zu Kleopatra die Hauptfabel. Das Drama hat wenig Verdienst; die Disposition der Handlung ist durchaus verfehlt, und die Einführung zweier verschiedener Geistererscheinungen, sowie der allegorischen Fama ist ein Misbrauch dramatischer Reizmittel, welcher die poetische Armuth des Stücks nicht zu bemänteln vermag.

„LA RENEGADA DE VALLADOLID.“ — Isabel, eine Jungfrau aus Valladolid, wird von einem spanischen Offizier nach Afrika entführt, fällt bei der Einnahme von Bugia in die Gewalt des Mauren Ceylan und wird dessen Gemahlin. Als solche schwört sie ihren Glauben ab und verzweifelt vollends an ihrem Seelenheil, als sie das Unglück hat, während einer Jagd aus Versehen einen christlichen Geistlichen schwer zu verwunden. Wie sich herausstellt, ist dieser Verwundete ihr Bruder Melchor, welcher durch einen Schiffbruch an die Küste verschlagen worden ist. Die Geschwister erkennen sich durch eine Ballade, welche das Schicksal der Renegatin zum Gegenstande hat. Nach Genesung Melchor's macht Isabel das durch Abschwörung ihrer Religion begangene Unrecht damit gut, dass sie allen christlichen Gefangenen Ceylan's durch eine List zur Flucht nach Spanien verhilft und sich selbst mit ihnen einschiff, um in den Schooss der Kirche zurückzukehren. — Das Stück beruht offenbar auf einer wahren Begebenheit, dramatisirt dieselbe aber in wenig verdienstvoller Weise.

„AMOR Y HONOR“ (Respeto, honor y valor) ist ein Drama gewöhnlichen Schlages, dessen Haupttriebfeder der oft benutzte Umstand bildet, dass eine verheirathete Dame durch die Liebesintriguen einer unvermählten Schwester in den Verdacht der Untreue geräth, diesen jedoch durch ihr heroisches Benehmen am Schlusse glänzend widerlegt. So wenig neu der Stoff ist, so wenig hat der Dichter verstanden, denselben durch die Ausführung zu heben.

„EL PRÍNCIPE VILLANO“ verdient ebenso wenig Lob und zeichnet sich ausserdem noch durch eine besonders starke Dosis Cultismo aus. Letztere Errungenschaft, sowie der bei Montalvan u. A. gangbare Stoff der sich als Prinzen entpuppenden Landleute scheint auf Anempfindung zu beruhen, und „EL PRÍNCIPE VILLANO“ ist deshalb wohl eine der spätern Productionen des Dichters.



„AFANADOR EL DE UTRERA.“ Hat Belmonte in „EL PRÍNCIPE VILLANO“ einem spätern Dichter nachempfunden, so hat er im „AFANADOR EL DE UTRERA“ die Valiente-Stücke Lope de Vega's vor Augen gehabt. Man sollte kaum denken, dass ein Dichter zwei so verschiedene Dramen hätte schreiben können; im „PRÍNCIPE VILLANO“ Alles Schwulst, Alles Unnatur und Geschraubtheit, im „AFANADOR“ beinahe durchäus der reine, lebhafte Stil Lope's ohne merkliche Spur der Modethorheit des Cultismo. Ein wirklich selbständiger Geist kann solche nach jeder Richtung hin total verschiedene Schöpfungen nicht hervorbringen, und die erstaunliche Thatsache ist, wie bereits gesagt, nur durch Anempfindung zu erklären. Der „AFANADOR“ ist ein Guapo-Stück, aber der Held — eine geschichtliche Persönlichkeit — ist kein einfacher Raufbold, sondern handelt nur auf Herausforderung hin und spielt sogar öfters den Friedensstifter. Es ist ein gutes Durchschnittsdrama.

„LAS SIETE ESTRELLAS DE FRANCIA“ behandelt die Geschichte des heiligen Bruno und die Stiftung des Kartäuser-Ordens. Hier hat Belmonte auch einen der frühern, reinern Dichter vor Augen gehabt, denn die Sprache ist würdig und energisch. Tellez hat jedoch in „EL MAYOR DESENGAÑO“ die Geschichte des gleichen Heiligen in umfassenderer und philosophischerer Weise behandelt.

„EL DIABLO PREDICADOR Y MAYOR CONTRARIO AMIGO.“ — Dieses vortreffliche Drama würde, wenn es Original und die Autorschaft Belmonte's sicher verbürgt wäre, unsern Dichter vom dritten unbedingt in den zweiten Rang der altspanischen Dramatiker erheben. Da es jedoch eine einfache Nachbildung des Lope de Vega'schen „FRAY DIABLO“ ist, so fällt die Autorschaftsfrage, welche sonst von grosser Wichtigkeit wäre, wenig mehr ins Gewicht. Wir erwähnen deshalb nur kurz, dass in verschiedenen Drucken und Manuscripten Fray Damian Cornejo, Don Francisco Malaspina (Verfasser einer misglückten Nachahmung desselben), ein N. Bermudez, Don Francisco de Villegas und unser Belmonte Bermudez als Verfasser angegeben werden. Die Wahrscheinlichkeit spricht für Belmonte, da wir zu dessen Gunsten zwei verschiedene Angaben besitzen, denn der „N. Bermudez“ ist offenbar nur eine Verwechselung mit unsers Dichters gleichem Beinamen. Da die Lope de Vega'sche Arbeit fast unbekannt ist, so werden

wir deren Handlung hier kurz angeben und einige Bemerkungen über das Belmonte'sche (?) Drama daran knüpfen.

Zwei Dämonen unterhalten sich in philosophischer Weise über ihr Verhältniss zu Gott und den Menschen. Schliesslich kommen sie auf das für den Himmel segensreiche, für sie jedoch unheilvolle Wirken der Franciscanermönche, besonders derjenigen von Lucca und Toledo zu sprechen. Sie beschliessen infolge dessen, dass einer von ihnen die Vertreibung der Franciscaner aus Lucca zu bewirken suchen, der andere ihnen in Toledo möglichst grossen Schaden zufügen solle. Der erste Dämon beginnt sein Werk durch Einflüsterungen bei dem neuvermählten, reichen, aber geizigen Kaufmann Federico, welche diesen wirklich veranlassen, zwei Mönche aus dem Franciscanerkloster — Pater Juan und Pater Antolin — unter Verweigerung eines Almosens schimpflich aus seinem Hause zu jagen. Der gleiche Vorgang wiederholt sich bei zwei andern Caballeros, Teodoro und Fisberto. Als die beiden Patres darüber in lärmende Klagen ausbrechen und einen Strassenauflauf verursachen, erscheint der Statthalter von Lucca. Von dem Dämon aufgereizt, geräth dieser mit den Mönchen in einen heftigen Wortwechsel, welcher damit endigt, dass sie mit Steinwürfen weggetrieben und die Almosenspenden an das Kloster bei Todesstrafe verboten werden. Jetzt aber greift der Himmel ein. Gerade als der Dämon seinen grössten Triumph gefeiert zu haben glaubt, befiehlt ihm Jesus, alles angerichtete Unheil selbst wieder gut zu machen und ein zweites Franciscanerkloster zu bauen. Zähneknirschend muss der Böse gehorchen, begibt sich in der ihm so verhassten Kutte als „Fray Diablo“ (Pater Teufel) in das Kloster und führt durch die Macht seiner Beredsamkeit den infolge der empfangenen Hiobsposten ganz niedergeschmetterten Abt sammt den Mönchen zu Standhaftigkeit und Gottvertrauen zurück.

Zweiter Act. Felisardo, Sohn des Statthalters, macht Octavia, der Gemahlin Federico's, erfolgreich den Hof und erhält von ihr in zärtlichem Gespräch einen Diamantring, sowie ihre Hand zum Kusse. Dies sieht Federico, will nach Felisardo's Abgang die Ungetreue tödten, wird aber durch die providentielle Dazwischenkunft Fray Diablo's daran verhindert. Es bleibt ihm nur der Ausweg, den Mord ausserhalb

der Stadt zu vollführen, was er sich auch vornimmt. „Pater Teufel“ sammelt unterdessen reichliche Almosen und erringt den Ruf eines Heiligen, da er nicht allein Jedermanns innerste Gedanken erräth, sondern auch viele gute Werke und Mirakel verrichtet. So schlichtet er ein Duell zwischen den im ersten Act erwähnten Caballeros Fisberto und Teodoro und theilt alsdann Felisardo die Mordabsichten Federico's mit. Octavia's Tod wird zwar hierdurch nicht verhindert, führt aber zur Verzweiflung des Dämons zu einem Siege des Himmels, indem die Jungfrau Maria, welche Octavia mit ihrem letzten Athemzuge angerufen hatte, deren Leichnam auferweckt.

Dritter Act. Nach einer komischen Scene, in welcher das Volk aus den Kleidern der vermeintlichen Heiligen Fray Diablo und Fray Antolin Fetzen als Reliquien schneiden will, macht der Dämon auf göttlichen Befehl wiederholte Besserungsversuche an dem geizigen und blutdürstigen Federico. Er erreicht jedoch seinen Zweck nicht, denn Federico ist um keinen Preis — nicht einmal durch eine Vision der Höllenqualen — zum Almosenspenden zu bewegen und versucht ausserdem, die zu ihm zurückkehrende, auferstandene Octavia von neuem zu tödten. Nun ist die Geduld des Himmels erschöpft, und der Dämon erhält die Erlaubniss, den Unbussfertigen in die Hölle zu schleudern. Um jedoch das göttliche Geheimniss nicht vorzeitig zu offenbaren, muss der Dämon Astarot die Gestalt Federico's annehmen. Als solcher wird er wegen des Mordes Octavia's von dem Statthalter eingekerkert und zum Tode verurtheilt. Nach Vorführung der Scenen, wie Pater Teufel ein todttes Kind auferweckt, den Dämon aus einem Besessenen treibt und den Bericht über die misglückte Expedition seines Gefährten nach Toledo entgegennimmt, sehen wir, wie Astarot in Gestalt Federico's zum Hinrichtungsplatze geführt wird. Hiermit ist der Moment zur Enthüllung des göttlichen Wunders gekommen: der Dämon wirft die Kutte ab, erklärt dem versammelten Volke die ganze Wahrheit und versinkt. Felisardo vermählt sich mit Octavia.

Das Datum der nicht autographen Handschrift dieser Comödie in der Nationalbibliothek zu Madrid ist der 1. October 1630. Das Original ist indessen, nach den vielen nur asso- nirenden Versen zu urtheilen, nicht lange vorher geschrieben

und gehört der spätern Periode Lope's an. Der Stoff ist anscheinend einem Erbauungsbuche: „*Las jornadas del Cielo*“, entnommen. Mit dem Scharfblick seines Genies erkannte Lope den eminent dramatischen Conflict, welcher in der erzwungenen Thätigkeit des Dämons liegt und den Hauptreiz des interessanten Dramas bildet. Es ist ein philosophischer und zugleich prickelnd komischer Gedanke, dass der Anstifter alles Bösen durch gezwungene Verrichtung guter Thaten beständig in Widerspruch mit sich selbst geräth, dass er in den Ruf eines Heiligen kommt und seine Unwilligkeit bei den ihm aufgedrungenen Werken als Bescheidenheit, Verdecken seiner Barmherzigkeit unter einer rauhen Aussenseite ausgelegt wird. Daneben läuft der köstliche Gegensatz zwischen dieser erzwungenen Heiligkeit und der menschlichen Schwäche des Paters Antolin.

Was nun die Nachbildung unsers Belmonte (oder eines andern Dichters) betrifft, so folgt dieselbe im ersten Acte beinahe genau, in den beiden letzten Aufzügen etwas freier dem Scenengange des Originals. Wesentliche Unterschiede bestehen nur in dem allgemeinen Tone, der bei Belmonte (?) eleganter und pointirter ist, sowie in dem Umstande, dass das ebenso unmoralische als echt Lope'sche Verhältniss Octavia's zu ihrem Liebhaber, durch ein tugendhaftes Benehmen der erstern ersetzt wird, wodurch allein sie unsere Theilnahme erregen kann.

Fasst man nun alles Gesagte zusammen, so ergibt sich, dass Belmonte nur zu den Dichtern dritten Ranges gehört. Seine hervorragende Eigenschaft war das Anempfindungsvermögen.

### Der Doctor Felipe Godinez.

Ueber diesen Dichter besitzen wir fast keine biographischen Notizen. Wir wissen nur, dass er gegen Ende des sechzehnten Jahrhunderts zu Sevilla geboren wurde, dass er Doctor der Theologie und hervorragender Kanzelredner war, und dass hauptsächlich seine geistlichen Dramen von seinen Zeitgenossen bewundert wurden.



Eins derselben ist „AMAN Y MARDOQUEO“ und behandelt die Geschichte der schönen Esther. Es ist in würdiger, manchmal zu wirklicher Beredsamkeit sich erhebender, im ganzen aber etwas steifer Sprache geschrieben. Sonderbar berührt die nachdrücklich betonte Aehnlichkeit Esther's mit der Jungfrau Maria.

Auch in „LAS LÁGRIMAS DE DAVID“ tritt der Umstand, dass Salomo, die Frucht des Ehebruchs seiner Mutter Bathseba, der Vorfahre Maria's und des Messias ist, in den Vordergrund. Man sollte denken, ein christlicher Dichter hätte besser gethan, diese Abstammung nicht gerade in die hellste Beleuchtung zu stellen. In diesem Stücke nimmt der Dichter mehrere Anläufe zu psychologischer Entwicklung des Charakters David's; im übrigen steht es etwa auf der Stufe des vorherbesprochenen Dramas.

Das Gleiche gilt von „LOS TRABAJOS DE JOB“. Dessen Handlung ist schon durch den Stoff: das anfängliche Glück, die Prüfungen und den schliesslichen Sieg Hiob's derart dramatisch vorgezeichnet, dass die bessere Führung der Fabel im Vergleich zu seinen übrigen Dramen, dem Dichter kaum anzurechnen ist.

„LA VÍRGEN DE GUADALUPE“ ist dagegen ein Heiligen-drama mit der zerstückten Handlung, welche einen Hauptfehler dieser Gattung ausmacht. Die Erscheinungen von Engeln und Heiligen sind allzu verschwenderisch ausgestreut, und das Ganze hinterlässt den Eindruck eines Gelegenheitsstücks. Schöne Stellen fehlen darin übrigens ebenso wenig als in den bessern Dramen des Dichters.

Gänzlich verschieden im Stil von allen bisher besprochenen, ist das Schauspiel „CELOS SON BIEN Y VENTURA“ (San Albano), welches ganz der Calderon-Schule und deshalb wahrscheinlich den spätesten Lebensjahren Godinez' angehört. Der Stoff ist ein höchst gewagter, denn der Titelheilige Sanct Alban ist die Frucht eines blutschänderischen Verhältnisses zwischen dem König von Skandinavien, seinem Grossvater und dessen Tochter, wird als Neugeborener den wilden Thieren vorgeworfen, von einem König von Ungarn im Walde gefunden, als dessen Sohn erzogen und im Jünglingsalter unbewussterweise mit seiner eigenen Mutter verlobt. Die Ränke eines Nebenbuhlers lösen zufällig dieses Verhältniss, aber das

Schicksal bewahrt ihm die Sünde auf, seinen gleichzeitigen Grossvater und Vater nebst seiner Mutter zu tödten, als er zufällig eine Unterredung zwischen beiden belauscht, aus welcher deren Sünde, aber nicht deren Verhältniss zu ihm hervorgeht. Als Büsser lebt er nun in der Einsamkeit, bis er eines gewaltsamen Todes stirbt, und seine wirkliche Herkunft klärt sich erst nach diesem Ereigniss auf.

Ein sehr interessantes Stück von wirklich wohlthuender Frömmigkeit ist „O EL FRAILE HA DE SER LADRON Ó EL LADRON HA DE SER FRAILE“. Bruno und Luquesio, zwei enge Freunde, haben durch Gewaltthätigkeiten die Justiz herausgefordert und flüchten deshalb ins Gebirge. Luquesio wird Hauptmann einer Räuberbande, Bruno dagegen, von dem Rufe des heiligen Franciscus von Assisi angelockt, will als Mönch versuchen, ob er im Kloster wirklich die Tugend und Zufriedenheit findet, welche die Franciscaner zur Schau tragen. Beide Freunde aber kommen überein, nach Ablauf einer gewissen Frist zusammen den Stand desjenigen zu ergreifen, welcher die beste Wahl getroffen habe. Luquesio muss als Räuber schliesslich darben, während Bruno, von dem heiligen Franciscus bekehrt, Zufriedenheit und Ruhe geniesst. Als nun gar Bruno durch eine Verwechselung das Leben für Luquesio lassen muss und mit grösster Freudigkeit dahinscheidet, wird der bisherige Räuber von der Heilswahrheit ergriffen und folgt, seinem Versprechen gemäss, dem Freunde auf dessen Tugendbahn nach. — Das Stück ist im allgemeinen würdig gehalten, nur ist die bramarbasirende Aufzählung der Heldenthaten Luquesio's am Anfang der Comödie geradezu eine Münchhauseniade, die gewiss vom Dichter nicht als solche beabsichtigt war. So erzählt uns Luquesio allen Ernstes nicht allein, dass er einen Feind durch blosses Anschauen todt daniedergestreckt habe:

*miréle y cayóse muerto,*

sondern auch, dass einige Leute durch blosses Betrachten seines Bildnisses getödtet worden seien!

„CAUTELAS SON AMISTADES“ wird in den Katalogen von Medel und Fajardo, sowie in alten Einzeldrucken unserm Godinez, dagegen im 43. Bande der „Comedias de Diferentes“ unter dem Titel „Lo QUE MERECE UN SOLDADO“ und unter

demjenigen von „LA CAUTELA EN LA AMISTAD“ im apokryphen dritten Bande der Moreto'schen Comödien dem Moreto zugeschrieben. Dem Stile des letztern entspricht es jedoch keineswegs, wohl aber der Schreibweise unsers Godinez in seiner spätern Periode. Wie dem auch sei, so ist es ein recht interessantes, wenn auch verwickeltes und unwahrscheinliches Schauspiel. Es dreht sich um die enge Freundschaft zweier vermeinter Brüder, welche beide den Namen Carlos führen und für Söhne des Cäsar Colonna gelten. Nach dem Tode des alten Königs von Neapel stellt sich durch dessen Testament heraus, dass der eine dieser Carlos' sein natürlicher Sohn ist, dessen Glück und Beförderung dem Thronfolger Enrique, Neffen des Verstorbenen, in warmen Worten ans Herz gelegt wird. Da Enrique jedoch seine feindseligen Gesinnungen gegen den neuen Infanten schon im voraus durchblicken lässt, kommt Carlos, der Sohn Cäsar's, im Einverständnisse mit seinem Vater auf den Gedanken, sich von diesem als den Infanten bezeichnen zu lassen. Er will dadurch seine eigene Person in die Bresche stellen und die Wahrheit erst aufklären, nachdem dies ohne Gefahr für den geliebten Freund geschehen kann. Seine Aufopferung bringt ihn wirklich in Gefahr, auf Befehl Enrique's ermordet zu werden, aber die Treue seines vermeinten Bruders und der plötzliche Tod des tyrannischen Königs retten ihn vor diesem Schicksale. Nun kann die Wahrheit enthüllt werden, und der wirkliche Infant besteigt den Thron.

„AÚN DE NOCHE ALUMBRA EL SOL“ hat eine wenig originelle Fabel, aber die energische Führung derselben, verbunden mit oft wirklich leidenschaftlicher Sprache, stempelt das Stück zu einem der besten unsers Dichters. Don Juan de Zúñiga hat sich mit Doña Sol de Abarca, einer Dame, welcher der Prinz von Navarra den Hof macht, heimlich vermählt. Der Prinz, welcher Don Juan eines Nachts aus dem Hause der Geliebten kommen sieht, will ihn verhaften lassen, aber Don Juan entzieht sich diesem Schicksale durch die Flucht. Doña Costanza, eine Freundin Doña Sol's, welche deren heimliche Vermählung nicht ahnt, glaubt den Zorn des Prinzen auf ihren frühern Anbeter Don Juan am besten dadurch zu mildern, dass sie ersterm verschiedene nächtliche Stelldichein im Namen Doña Sol's und in deren Garten gibt.

Hierdurch fällt der Verdacht ehelicher Untreue auf die durchaus standhafte Frau, und der heimlich zurückgekehrte Don Juan ist im Begriff, seine Hände mit ihrem Blute zu beflecken, als ein Zufall ihre Unschuld an den Tag bringt. Der Prinz sieht ein, dass ihm die Unterhaltung mit Costanza dasselbe Vergnügen gewährt hat, welches er in einer solchen mit Doña Sol empfunden hätte, und entsagt seiner Leidenschaft.

In „BASTA INTENTARLO“ haben wir einen piemontesischen Grafen, welcher der Tugend einer vermählten Edeldame nachstellt, gleichzeitig aber auch Mitwisser eines beabsichtigten Mordplans auf König Enrique III. von Castilien ist. Beide Verbrechen büsst er durch den Tod, obgleich er beide nur versucht hatte: Basta intentarlo. Das Stück ist ein recht annehmbares und enthält schöne Stellen.

Der Stil unsers Dichters ist in den besprochenen Dramen, mit Ausnahme von „CELOS SON BIEN Y VENTURA“ und „CAUTELAS SON AMISTADES“, fast ganz der gleiche. Die Handlung ist leidlich geführt, die Diction ist im allgemeinen etwas steif und aufgeblasen, zeigt auch oft die schädlichen Einwirkungen des Cultismo. Oefters jedoch bemerkt man, wie der Dichter sich für seinen Gegenstand erwärmt, wie dann die Sprache flüssig und energisch wird, wie Charakterzüge und psychologische Beobachtungen ans Licht treten. Im allgemeinen jedoch herrscht eine gewisse Pedanterie vor, welche das Kennzeichen eines beschränkten Dichtergeistes ist.

### Gerónimo de Villayzan

wurde am 9. Juni 1604 zu Madrid geboren. Er erhielt eine ausgezeichnete Erziehung, studirte Jurisprudenz und wurde etwa 1629 zum Licentiaten promovirt. Auf Wunsch seines Vaters siedelte er nach Segovia über, um seine Studien zu vollenden. Dort erwarb er den Doctortitel und liess sich dann als Advocat in seiner Vaterstadt nieder. Am 10. Februar 1631 vermählte er sich mit Doña Francisca de Valdes y Anveria. Seine poetischen Talente verschafften ihm die



Gunst König Philipp's IV. in so hohem Grade, dass er als Mitarbeiter des kunstsinnigen Monarchen bei dessen dramatischen Versuchen galt. Dass hierdurch der Neid seiner dichtenden Mitbewerber erregt wurde, ist nicht verwunderlich; hat doch sogar der bei Hofe hoch angesehene Don Antonio Hurtado de Mendoza diesem wenig achtungswerthen Gefühle in einem satirischen Gedichte Luft gemacht, welches an die bei Alarcon besprochene Satire auf diesen Dichter erinnert. Barrera hat das Gedicht in seinem „*Catálogo etc.*“ abgedruckt; es findet sich in dem Buche „*El Fénix castellano*“ und den „*Obras*“ von Mendoza, Seite 81. Villayzan's Todesjahr ist unbekannt.

Die Anzahl seiner dramatischen Werke muss eine ziemlich bedeutende gewesen sein, aber nur wenige derselben sind auf uns gekommen.

„*TRANSFORMACIONES DE AMOR*“ ist ein Stück im Geschmack und in der Sprache Lope de Vega's und Tirso's. Der Stoff ist unwahrscheinlich bis zum Unsinn, aber die Handlung ist klar dargelegt und geführt. — Der Herzog Carlos von Calabrien wirbt um die Hand der jungen Königin Hyppolita von Neapel. Die Herzogin Elena von Ferrara, welche sich während eines Aufenthalts Carlos' in ihrer Hauptstadt in denselben verliebt hat, und die Herzogin Porcia von Mantua, welcher ein Bildniß des gleichen Carlos eine heftige Leidenschaft einflößen konnte, begeben sich in Männertracht nach Neapel, um die Vermählung des Angebeteten mit der Königin zu hintertreiben. Sie geben sich für die Herzöge von Mailand und Florenz aus, werben um die Hand Hyppolita's, verlieben sich aber .... ineinander! Als sich ihre Weiblichkeit herausstellt, sind glücklicherweise die wirklichen Herzöge von Mailand und Florenz zur Hand, welche bisher in bescheidener Verkleidung die Usurpatoren ihres Namens und Titels bedient haben. Der Mailänder erhält die Hand Hyppolita's — welche sich in Elena verliebt hatte —, der Florentiner wird mit Porcia, Carlos mit Elena verlobt. Der Dichter bemerkt — wie in Selbstironie — am Schlusse, alle Personen des Stücks seien wankelmüthig; er hätte sich besser ausgedrückt, wenn er gesagt hätte, die Figuren seien schwankend, wie diejenigen eines Traums, denn den Eindruck eines ebenso unwahrscheinlichen als poetischen Traums macht das Drama durchaus.

„VENGA LO QUE VINIERE“ ist ebenfalls eine Comödie in der Art der Lope'schen, aber bedeutend vernünftiger als die vorher besprochene. Die Handlung ist hübsch erdacht und gut durchgeführt, ohne gerade hervorragendes Interesse zu beanspruchen. Sie dreht sich um die oft dagewesene Verfolgung einer angesehenen Dame durch eine fürstliche Persönlichkeit — hier einen Infanten von Aragon — und endet, wie die meisten dieser Comödien, damit, dass der Infant seine unberechtigten Werbungen durch die Gewalt der Umstände aufgeben muss.

In „A GRAN DAÑO, GRAN REMEDIO“ begegnen wir einem leichtsinnigen Prinzen, welcher Margarita, der Schwester des hochangesehenen Don Cesar Farnese, in auffälliger Weise den Hof macht. Er wird von Margarita begünstigt, und diese bringt durch ihre Leichtfertigkeit die tugendhafte Gemahlin Don Cesar's, Aurora, in den Verdacht ehelicher Untreue. Der Knoten wird dadurch gelöst, dass der Herzog von Parma, des Prinzen Vater, Aurora's Unschuld erklärt und seinen Sohn zwingt, Margarita die Hand zu reichen. — Der Stoff ist abgebraucht genug und etwas mager für drei Acte. Die Lücken der Handlung werden indessen durch oratorische Leistungen der Personen ersetzt, welche an sich ganz schön sind, aber in solcher Fülle nicht in die Comödie passen.

„SUFRIR MÁS POR QUERER MÁS“ hat ebenfalls einen wenig originellen Stoff, welcher aber durch gehobene Sprache und öftere Declamationen gestützt wird. Das Stück schildert die Leiden einer edeln Dame, welche nicht allein ihren Bruder durch die Hand des Geliebten im Duell verliert, sondern auch durch die Macht der Umstände die Eifersucht des letztern und den höchsten Zorn ihres Vaters erregt, schliesslich jedoch mit der Hand des Geliebten belohnt wird.

Hat der Dichter in dem eben besprochenen Drama die Diction Calderon's in dessen früherer Periode angewandt, so ist er mit „OFENDER CON LAS FINEZAS“ mehr dessen späterer Manier gefolgt. Die vielen „aparte's“ und die lebhaftes Declamation, ebenso aber auch die gute Disposition der Handlung deuten darauf hin. Der Stoff ist auch hier nicht neu. Doña Blanca wird von dem Grafen von Barcelona geliebt und von einem Edelmann, Don Enrique, zur Gemahlin begehrt. Nachdem sie einige Zeit in echt weiblicher Weise temporisirt

hat, muss sie sich entschliessen, den Grafen offen zu enttäuschen, hat aber das Unglück, dass sich durch Zufälligkeiten alles gegen sie wendet, was sie im Interesse ihres zukünftigen Gatten thut. Am Schlusse löst sich natürlich die Verwirrung in Wohlgefallen auf.

Aus dem Gesagten ergibt sich, dass Villayzan weniger ein origineller, als ein der Zeitrichtung sich anpassender Dichter bessern Schlages war. Sind seine Fabeln nicht neu, so sind sie doch im allgemeinen gut geführt; macht er kaum den Versuch, die Charaktere psychologisch zu entwickeln, so tritt entweder eine flüssige und reine oder eine gehobene, oratorische Sprache vor diese Lücke. Seine Stücke lassen sich deshalb mit Genuss lesen, machen aber entschieden nicht den Eindruck bedeutender Compositionen.

---

### Der Doctor Juan Perez de Montalvan,

Sohn eines Buchhändlers, wurde 1602 zu Madrid geboren. In Alcalá studirte er die schönen Wissenschaften, Philosophie und Theologie, war 1620 Licentiat, wurde alsdann Doctor der Theologie und trat im Alter von 23 Jahren in den Priesterstand. Auf den Titelblättern seiner zwei Bände Comödien wird er als „Priester und Notar der heiligen Inquisition“ bezeichnet. Seit 1619 schrieb er für das Theater, angeleitet von Lope de Vega, welchen er hoch verehrte und oft nachahmte. Des Meisters Tod und übermässige geistige Anstrengung brachten bei Montalvan eine Gehirnkrankheit hervor, welcher er etwa drei Jahre nach Lope's Tod — am 25. Juni 1638 — erlag. Seine Thätigkeit war hauptsächlich der Bühne gewidmet, obgleich ihn sein versatiles Genie und sein unermüdlicher Schaffenstrieb auch zu Versuchen auf den Gebieten der Novelle und Heiligengeschichte, sowie in dem wunderlichen Buche „*Para todos*“ gar zum Auskramen einer erstaunlichen Menge krauser Gelehrsamkeit trieb. Hier haben wir uns selbstverständlich nur mit seinen zahlreichen dramatischen Productionen zu beschäftigen.

Ein interessantes Stück, wenn auch mehr chronikartig als dramatisch behandelt, ist „EL SEGUNDO SÉNECA Y PRÍN-

CIPE DON CARLOS“. Montalvan hat hier offenbar Enciso's „EL PRÍNCIPE DON CARLOS“ vor Augen gehabt und einige der wirkungsvollsten Scenen desselben reproducirt, wenn auch nicht verbessert. Die Charaktere Philipp's II., des Prinzen Don Carlos, des Herzogs von Alba u. s. w. sind ganz denjenigen Enciso's nachgebildet, aber eine werthvolle Zugabe Montalvan's ist die Figur des Don Juan de Austria. Prächtig geschildert ist dessen Galanterie, Loyalität, Festigkeit gegenüber dem tyrannischen Prinzen, Besonnenheit bis zur Beleidigung, nachher aber rückhaltloses Geltendmachen seiner angeborenen und ererbten Vorzüge. Ein solcher Mann musste aus dem Knaben Don Juan in Enciso's „LA MAYOR HAZAÑA DE CARLOS V“ heranwachsen, und Montalvan hat sich mit dessen Charakterschilderung ganz in den Geist seines Vorgängers hineingelebt. Der Erfolg des Stücks hat den Dichter zur Abfassung eines in ähnlichem Tone gehaltenen zweiten Theils: „SEGUNDA PARTE DEL SÉNECA DE ESPAÑA“, veranlasst. Auch:

„EL SEÑOR DON JUAN DE AUSTRIA“ hängt historisch mit diesen Stücken zusammen. Die Handlung ist eine lose, chronikartige; der Dichter hat seine ganze Kraft auf die Charakterzeichnung concentrirt. Dieselbe ist aber auch vortrefflich, denn lebenswärmere Figuren als sein Philipp II. und sein Don Juan de Austria — ersterer vorsichtig, förmlich bis zur Pedanterie und bei allen guten Absichten etwas eifersüchtig auf die Popularität des Siegers von Lepanto — letzterer ritterlich bis zur Don Quixoterie — lassen sich kaum denken. Dieselben sind glückliche Reproductionen und weitere Ausführungen der gleichen Figuren seines „EL SEGUNDO SÉNECA DE ESPAÑA“.

Die unverhüllte Meinung des Dichters über den unglücklichen Prinzen Don Carlos findet sich in folgender Stelle:

**Don Juan.** Nach Spanien kehrten wir sodann zurück,  
Die Gala mit dem Trauerkleid vertauschend,  
Denn grade damals starb der Prinz Don Carlos,  
Ein Unglück, welches man mit vollem Recht  
„Glückliches Unglück“ nennen konnte, denn  
Nur Wenige beweinten es, was beinah  
Den Eindruck gab, als hätte man's gewünscht:  
Denn wenn die Sonne schon bei ihrem Aufgang  
Mit Blut und Hitze droht, so ist sie lästig  
Und wird beim Untergange nicht vermisst. —



„LA PUERTA MACARENA“, erster und zweiter Theil, behandelt die Geschichte des Königs Don Pedro des Grausamen von Castilien, von seiner Vermählung mit Doña Blanca de Bourbon an, bis zu seinem gewaltsamen Tode, und zwar ganz im Sinne des Chronisten Ayala. Der Stoff ist interessant, ebenso zu öftern malen die Charakterzeichnung, aber das Ganze ist zu sehr in Montalvan's flüchtiger Manier geschrieben, um Anspruch auf gründlichere Beachtung erheben zu können.

Ebenso flüchtig ist ein mehr epischer als dramatischer Stoff in „LOS TEMPLARIOS“ behandelt. Die Darstellung der Prosperität und des Untergangs eines ganzen Ritterordens geht über den Rahmen des Dramas hinaus, während die Figur des Grossmeisters Jacob de Molay nicht genügend hervortritt, um diesen als Helden und die Schicksale des Ordens als historischen Hintergrund erscheinen zu lassen.

Ein beliebtes Stück unsers Dichters (und deshalb auch von Maldonado parodirt) ist „EL MARISCAL DE BIRON“. Der Stoff ist sehr glücklich gewählt, und mehrere höchst bewegliche Reden, wie sie Montalvan meisterlich anzubringen verstand, entzückten das Publikum, sowie die Darsteller, denen sie Gelegenheit zum Paradiren gaben. Allerdings läuft bei diesen Stellen viel mit unter, was den Namen „Tirade“ verdient, und die Geschmacklosigkeit, Blanca, die Geliebte des Marschalls, dessen Tod durch Henkershand in langer, schwülstiger Rede selbst erzählen zu lassen, ist ganz unverzeihlich. — Der Held ist ein eminent tragischer Charakter, dessen Schuld — Verbündung mit seines Königs Feinden — nur im Gedanken bestand und durch sein eigenes Ehrgefühl bei Vorhalten seiner Verrätherei seitens eines seiner Verbündeten selbst, in der Ausführung erstickt wurde. Der inzwischen von den misglückten Plänen des Marschalls unterrichtete König will ihm als Freund verzeihen, wenn er ihn um Vergebung bitte. Der „aufgeblasene Franzose“ (*Francés desvanecido*), wie ihn der Dichter selbst nennt, kann dies nicht über sich gewinnen, wird zum Tode verurtheilt und hingerichtet. Der übermässig stolze, bis zur Aufgeblasenheit gehende Charakter des Marschalls, die Mischung von wahrer Tapferkeit und hohler Prahlerei, ist echt französisch, ganz vortrefflich gezeichnet und als tragische Schuld in höchst geschickter Weise verwendet. — Die Anregung zu dem Stücke gab Montalvan wohl die „Histo-

*ria trágica de la vida del Duque de Biron*“ von P. Mártir Rizo, Barcelona 1629.

„AMOR, PRIVANZA Y CASTIGO Y FORTUNAS DE SEYANO“ behandelt einen ähnlichen Stoff, den Fall eines allmächtigen Günstlings. Es ist eins der wenigen Stücke der altspanischen Bühne, welche die Bezeichnung „*Tragedia*“ seitens des Dichters selbst tragen. Sejanus ist ein echt tragischer Held, welcher durch Ueberhebung und Verbrechen seinen Untergang herbeiführt, aber leider hat die flüchtige Manier Montalvan's diese Momente nicht zu richtiger Geltung kommen lassen. Ein beachtenswerthes Stück bleibt es bei alledem. Wahrscheinlich hat Montalvan ein 1621 zu Barcelona erschienenenes Buch „*Vida de Elio Seyano*“ vor Augen gehabt.

Der biblischen Geschichte ist „EL DIVINO NAZARENO SANSON“ entnommen. Das Stück ist in abscheulich cultistischem Stil geschrieben, aber den Stoff an sich hat der Dichter entschieden dramatisch verbessert, indem er anscheinend berechtigte Eifersucht Delila's an die Stelle gemeiner Bestechlichkeit als Motiv ihres Verraths an Simson setzt.

Heiligenstücke gewöhnlicher Art sind „EL MEJOR PADRE DE POBRES“ und „LA GITANA DE MÉNFIS, SANTA MARÍA EGIPCIACA“. Das erste behandelt das Leben des heiligen „Johann von Gott“, das zweite die etwas unsaubere Laufbahn der Titelheiligen. An profanen Stellen fehlt es in beiden nicht, und wie die Censur z. B. im letztern ein falsches Wunder der Heiligkeit heuchelnden Graciosos unbeanstandet hat passiren lassen, ist ganz unbegreiflich.

Etwas besser ist „EL HIJO DEL SERAFIN, SAN PEDRO DE ALCÁNTARA“. Allerdings ist auch hier die Handlung eine lose und enthält die üblichen Visionen, Laienbruderspässe, Machinationen des Dämons u. s. w., aber der Ton ist im allgemeinen ein würdigerer. Eine der besten Scenen ist die Unterredung des Heiligen mit dem unglücklichen König Sebastian von Portugal vor dessen Abreise nach Afrika; der poetische Contrast zwischen der verhängnissvollen Vertrauensseligkeit des feurigen Jünglings und der Cassandra-Voraussicht des von Gott erleuchteten Heiligen ist dramatisch höchst wirkungsvoll.

Zu Montalvan's Dramen allgemeinerer Art übergehend, erwähnen wir zuerst eins der bekanntesten:

„LOS AMANTES DE TERUEL“. Dasselbe folgt im allgemeinen dem unter dem gleichen Titel im zweiten Bande der Comödien Tirso's abgedruckten Stücke, hat aber durch die pathetische Sprache und Behandlung Montalvan's eine weit grössere Popularität erlangt. Es gleicht in dieser Beziehung dem schon erwähnten Drama „EL MARISCAL DE BIRON“, ebenso in der Geschmacklosigkeit, die Heldin den Tod des Geliebten in langer, schwülstiger Rede beschreiben zu lassen. Die Handlung folgt einer ziemlich verbürgten Begebenheit, ist wahrhaft ergreifend, durchaus Montalvan's Eigenart angepasst, und das Stück hätte deshalb ohne die Flüchtigkeit des Dichters ein Meisterwerk werden können. Selbst in der vorliegenden Form wird es nie verfehlen, auf Leser und Zuschauer einen tiefen, erschütternden Eindruck zu machen, wenn auch seine Fehler sofort in die Augen springen. — Don Diego de Marsilla liebt Doña Isabel de Segura, ist aber zu arm, um sich mit ihr vermählen zu können. Trotzdem rührt seine treue Liebe den Vater der Geliebten derart, dass er einen reichen Freier um die Hand seiner Tochter vorläufig abweist und Don Diego eine Frist von drei Jahren setzt, um sich ein Vermögen zu erwerben. Dieser nimmt Kriegsdienste, aber Fortuna lächelt ihm nicht, selbst dann nicht, als er Kaiser Karl V. aus dem Meere gerettet und bei der Erstürmung von Goletta und Tunis eine hervorragende Rolle gespielt hat. Endlich aber, kurz vor Ablauf seiner Frist, wird sein Verdienst anerkannt und reichlich belohnt. Ueberglücklich eilt er auf Fittichen der Sehnsucht in die Heimat, aber der ihm gesetzte Termin ist bei seiner Ankunft um einige Stunden überschritten, und da sein Tod ausgesprengt worden war, findet er seine Isabel als gezwungene Gattin des reichen Nebenbuhlers. Nach einem Appell an ihre frühere Liebe, welchen sie mit dem Hinweis auf die Ehre ihres Gemahls beantwortet, sinkt Don Diego gebrochenen Herzens zu Boden, und auch Isabel bricht bald darauf (nach der oben erwähnten Rede) auf seiner Leiche tod zusammen. In Teruel wird heute noch die wahre oder supponirte Ruhestätte der Liebenden gezeigt. Wer sich für die ursprünglichen Quellen der rührenden Geschichte interessirt, findet erschöpfende Auskunft in der spanischen Uebersetzung der Ticknor'schen

Literaturgeschichte von Don Pascual de Gayangos und Don Enrique de Vedia, Band III, S. 496.

Ebenso berühmt bei seinen Zeitgenossen war unsers Dichters „LA MÁS CONSTANTE MUJER“, ein Drama, welches eine gleich heftige Liebe, aber mit glücklichem Ausgange schildert. Auch hier glänzt Montalvan's poetische Beredsamkeit in hellen Farben, und obgleich sich viel rhetorisches Flittergold mit einschleicht, so ist die Sprache im allgemeinen diejenige wahrer und tiefer Leidenschaft. Dabei ist die Handlung einfach und logisch geführt, die Charakterzeichnung der Titelheldin eine vorzügliche. Montalvan sagt uns selbst in seinem „*Para todos*“, dass dieses Drama für sein bestes gegolten, viele ununterbrochene Aufführungen erlebt habe und wohl noch fernere vierzehn Tage weiter gespielt worden wäre, wenn nicht das Fronleichnamfest dessen Darstellungen ein Ende gesetzt hätte. Er bemerkt dabei gleichzeitig, dass es in vier Wochen geschrieben und in acht Tagen einstudirt worden sei. Das Stück dürfen wir wohl als bekannt voraussetzen und erwähnen deshalb nur zur Gedächtnissnachhülfe, dass Isabel Borromeo, die heimliche Gattin Carlos Esforcia's, nicht allein den Bestürmungen des sie liebenden Herzogs von Mailand unwandelbare Standhaftigkeit entgegensetzt, sondern auch das bedrohte Leben ihres eingekerkerten Gatten mit dem Schwerte in der Hand vertheidigt und hierdurch dessen Begnadigung als Zeichen höchster Achtung des Herzogs vor ihrem Benehmen erlangt.

„OLIMPA Y VIRENO“ ist ein Stück mit etwas überladener Handlung; es dreht sich um die Rache der von dem wankelmüthigen Herzog Vireno verlassenen Gräfin Olimpa durch Niederschiessen des Ungetreuen. Dazwischen laufen noch vier bis fünf Liebesverhältnisse und Verlobungen, Heere marschiren von Holland nach Thracien und umgekehrt, als ob es keine Zwischenländer gäbe und dergleichen mehr. Die Sprache ist im allgemeinen gut, aber auch Olimpa begeht, wie Blanca in „EL MARISCAL DE BIRON“ und Isabel in „LOS AMANTES DE TERUEL“ die Geschmacklosigkeit, sich in langer Rede in künstlichem Versmaasse über den Tod ihres Geliebten zu verbreiten. — Die erste Idee zu dem Stücke fand Montalvan in Ariost's „*Orlando furioso*“ (Gesänge IX bis XI), aber die ganze Verarbeitung des Stoffes ist unbestreitbar sein geistiges Eigenthum.



„EL VALOR PERSEGUIDO Y TRAICION VENGADA“ ist eine Version der Geschichte des Grafen Alarcos, welcher ohne Zweifel Lope de Vega's „LA FUERZA LASTIMOSA“ als Grundlage gedient hat. Wie Lope, hat auch Montalvan den Namen „Alarcos“ vermieden, den Don Guillem de Castro und Mira de Amescua in ihren Bearbeitungen des Balladenstoffs offen anerkennen. Im übrigen ist sein Stück schablonenmässig gearbeitet und hat keinen besondern Werth.

„COMO PADRE Y COMO REY“ ist ein interessantes Stück, welches der Anlage und dem Stile nach mit einem der mittelmässigen Lope de Vega's geradezu verwechselt werden könnte. Der Dichter verwendet darin den oft benutzten Stoff des sich selbst und der Welt unbekannt erzogenen Königssohnes illegitimer Geburt, verquickt mit der ebenso oft geschilderten Liebe zweier vermeintlichen Geschwister.

„NO HAY VIDA COMO LA HONRA.“ — Don Carlos, ein edler, aber nicht vermögender Valencianer, liebt Doña Leonor, kann jedoch die Einwilligung ihres Vaters zur Vermählung nicht erlangen. Letzterer verlobt im Gegentheil seine Tochter mit seinem Neffen Don Fernando de Centellas, ändert jedoch diesen Entschluss, als der Graf Astolfo als Werber um Leonor auftritt. Dies gibt derselben Gelegenheit, den einen gegen den andern auszuspielen, während sie sich heimlich mit Carlos vermählt. Schliesslich aber kommt es zum Duell zwischen Carlos und dem Grafen. Letzterer wird getödtet. Carlos flieht ins Gebirge, und eine Belohnung von 6000 Dukaten wird von dem Vicekönig von Valencia auf seinen Kopf gesetzt. Leonor's Vater ist unterdessen gestorben und sie selbst durch Processe in Armuth gerathen. Carlos fürchtet, die ungewohnte Dürftigkeit möchte ihre Tugend erschüttern, will lieber das Leben als die Ehre verlieren und stellt sich deshalb selbst dem Vicekönig, um Leonor die auf seinen Kopf gesetzte Summe zuzuwenden. Der Vicekönig begnadigt ihn jedoch in Anbetracht seiner hohen Gesinnung und der Umstände, unter welchen der Tod des Grafen erfolgt war. — Obgleich Montalvan im „*Para todos*“ versichert, die Situationen hätten durch ihre Neuheit und Nachdrücklichkeit sehr gefallen, so muss bemerkt werden, dass Tirso's „EL HONROSO ATREVIMIENTO“ oder Lope de Vega's „EL PIADOSO VENECIANO“ wahrscheinlich dem Dichter vorgeschwebt hat und

die Neuheit der Erfindung somit entschieden in Frage gestellt werden muss. Im übrigen ist das Drama in meistentheils reiner, pathetischer Sprache geschrieben und war — da auch die Montalvan'schen Paradereden nicht fehlen — des Erfolgs bei dem Theaterpublikum sicher, was zum Ueberfluss auch durch zeitgenössische Zeugnisse bestätigt wird.

„A UN CASTIGO DOS VENGANZAS.“ — Don Juan de Silva hat das Unglück gehabt, in Selbstvertheidigung Don Pedro de Feria zu tödten. Don Pedro's Vater will dem Mörder nur unter der Bedingung verzeihen, dass er sich mit seiner Tochter Leonor vermähle. Da diese Don Lope de Almeida liebt und Don Juan seinerseits einer Freundin Leonor's, Doña Violante, sein Herz geschenkt hat, so wollen beide nicht auf die vorgeschlagene Vermählung eingehen. Erst das eintreffende Todesurtheil Don Juan's und die Aufopferung Violante's, welche den angebeteten Mann lieber in den Armen einer Andern als auf dem Blutgerüste sehen will, bringen das vorher unmöglich Geglaubte zu Stande. Wie vorauszusehen, fällt die erzwungene Ehe höchst unglücklich aus. Lope setzt unter dem Deckmantel der Uebertragung seiner Liebe auf Violante, seine Werbungen um Leonor fort und bringt deren eheliche Treue zu Fall, während er gleichzeitig Violante verleitet, ihm unter dem Versprechen der Ehe ihre Ehre anzuvertrauen. Letztere fällt aus allen ihren Himmeln, als Leonor — welche das wahre Verhältniss Lope's zu Violante nicht ahnt — sie bittet, ihr zu Zusammenkünften mit demselben behülflich zu sein. Ihre eigene Schmach und diejenige Don Juan's bringen sie derart in Aufregung, dass sie nach einem vergeblichen Versuche, Lope zu sich zurückzuführen, die beiden Ehebrecher in flagranti erdolcht. Dem hinzukommenden Don Juan erzählt sie ihre That; er nimmt ihr den blutigen Dolch aus der Hand und bekennt sich vor der herbeigeeilten Justiz als Rächer seiner Ehre. Die Verzeihung seiner vorgeblichen Schuld wird ihm unter den obwaltenden Umständen zugesagt, und er reicht seiner heroischen Freundin die Hand. — Montalvan versichert, die dramatisirte Begebenheit habe sich vor etwa einem Jahre wirklich zugetragen. Das Stück ist eine echte Tragödie von einheitlicher, kräftig fortschreitender Handlung, reiner und energischer Sprache; es macht Montalvan alle Ehre und verdiente, bekannter zu sein.

Das gleiche Lob gebührt dem prächtigen Drama „CUMPLIR CON SU OBLIGACION“, welches ebenfalls dem Bereiche des Ehrencodex angehört, aber einen befriedigenden Ausgang nimmt. Es könnte eins der bessern von Lope de Vega sein.

Ebenfalls ganz im Stile Lope's, doch mit etwas dürftiger Fabel und matterm Colorit ist „SER PRUDENTE Y SER SUFRIDO“. Das Stück schildert die ersten Handlungen eines wohlmeinenden Königs von Leon nach seiner Thronbesteigung in durchaus würdiger Weise.

„EL PRÍNCIPE DE LOS MONTES“ und „AMOR ES NATURALEZA“ gleichen sich darin, dass in dem ersten ein Prinz, in dem zweiten eine Fürstentochter als fellebekleidete Wilde im Gebirge eine Rolle spielen, bis ihre hohe Abkunft entdeckt wird. Beide sind gleich unnatürlich und haben ähnliche Stilunarten. „AMOR ES NATURALEZA“ ist unter dem Namen Montalvan's gedruckt, aber die Schlussverse könnten die Vermuthung erregen, „Lauro“, d. i. Luis Velez de Guevara, sei der Verfasser, wenn nicht etwa

*De esta suerte escribió Lauro,  
que amor es naturaleza*

bedeuten soll, dass Montalvan einen Stoff von Luis Velez benutzt habe. Auf alle Fälle zeigt das uns vorliegende Stück alle Merkmale der Autorschaft Montalvan's.

„LA DONCELLA DE LABOR“ und „LA TOQUERA VIZCAÍNA“ sind prächtige, lebhafte Intriguenstücke in Tirso's Manier und Sprache. Im ersten wird ein Galan von einer ihn nur von Ansehen liebenden Dame durch Ränke von seiner Geliebten getrennt und in die Arme der Intrigantin getrieben. Im zweiten folgt eine Dame heimlicherweise ihrem wegen eines Duells aus Valladolid geflüchteten Liebhaber nach Madrid, glaubt ihn dort in andere Liebesnetze verstrickt und nimmt sich deshalb die unnütze, aber für den Zuschauer und Leser höchst unterhaltende Mühe, ihn in vier verschiedenen Rollen zu seiner Pflicht zurückzuführen. Beide Lustspiele zeugen von der grossen Versatilität unsers Montalvan.

Auf Spitzen stehende Intriguenstücke sind „COMO AMANTE Y COMO HONRADA“ und „ABORRECER LO QUE QUIERE“. Bei dem ersten drehen sich die drei Acte um einen nicht aus-

gesprochenen Vornamen, bei dem zweiten um den Zufall, dass die Personen, welche die Aufklärung herbeiführen könnten, nie zur rechten Zeit auf der Bühne erscheinen. Beide Comödien jedoch sind geistreich ausgesponnen.

„GRAVEDAD EN VILLAVERDE“ gleicht im Stil derart einem der unbedeutendern Stücke Lope de Vega's, dass es für eins derselben passiren könnte.

Recht schwach ist „LOS DESPRECIOS EN QUIEN AMA“, eine Comödie, in welcher ein Herzog von Florenz seine schöne Muhme Claudia, mit welcher er sich vermählen möchte, vorher in der angenommenen Rolle eines Secretärs kennen und lieben lernt.

„LO QUE SON JUICIOS DEL CIELO“ ist ganz in der Manier Lope's und klingt im Stoffe an dessen „EL MARQUÉS DE LAS NAVAS“ an. Es ist schade, dass die interessante, wenn auch nicht originelle Handlung durch die zwecklose Erscheinung des getödteten Herzogs einen falschen Abschluss erhält. Dieselbe macht einen ebenso unbefriedigenden Eindruck, als wenn man ein ganzes Musikstück mit einem Trugschluss endigen lassen wollte.

Ein höchst merkwürdiges Drama ist „UN GUSTO TRAE MIL DISGUSTOS“, denn in diesem bietet sich uns, wie in der alten „FARSA“ von Juan de Paris (siehe S. 25), das nahezu einzige Beispiel in der altspanischen Dramatik dar, dass die Rathschläge des Dämons die Oberhand behalten und dennoch der auf solche Weise besiegte Mensch wie jeder andere Comödienliebhaber die Hand der Geliebten und damit die Anwartschaft auf das — im Sinne der Comödiendichter — höchstmögliche irdische Glück erhält. — Florinda, die Tochter des Gouverneurs von Hostalric, verliebt sich blindlings in Don Pedro, einen unvermögenden Edelmann aus altem Geschlecht. In Tirso'scher Unverfrorenheit bestellt sie ihn brieflich zu einem nächtlichen Stelldichein. Er nutzt die Gelegenheit aus und wird der heimliche Gemahl der Schönen. Alsdann lässt er durch seinen Vater Don Jayme bei dem Gouverneur öffentlich um ihre Hand anhalten, da ihr eine Convenienzheirath in Aussicht steht. Der stolze Machthaber weist indessen Don Jayme in so beleidigender Weise ab, dass ein heftiger Wortwechsel erfolgt, der mit Verabreichung eines Backenstreichs seitens des Gouverneurs an den Brautwerber endigt. Don



Jayme ist ausser sich vor Wuth, erzählt Don Pedro die ihm widerfahrene Schmach, und dieser — augenblicklich ausser Stande, sich an dem mächtigen Beleidiger zu rächen — greift zu dem Universalmittel der Catalonier in solchen Fällen, d. h. er geht als Bandit ins Gebirge. — Unterdessen hat der Gouverneur Don Jayme erst wegen einer kleinen Geldschuld verhaften, dann aber auf die Anklage Florinda's, Don Pedro sei ihr die Ehre schuldig, in Ketten legen lassen und ihm sechs Tage Zeit gesetzt, um seinen Sohn herbeizuschaffen, widrigenfalls er selbst dessen Schuld mit dem Tode büssen müsse. — Don Pedro hat sich inzwischen nur von Verbrechen und Rached Gedanken genährt, aber gerade jetzt hat ihn sein Schutzengel mittels ernster Ermahnungen und einer Wunderthat dazu veranlasst, seine sündigen Pläne aufzugeben und ein Büsserleben zu führen. Da tritt der Dämon an ihn heran und erzählt ihm die reine Wahrheit, wie es in Hostalric steht. Mehr bedarf es nicht, um Pedro nach einigem Besinnen wieder zur Rache zu entflammen; er eilt nach Hostalric, schiesst den Gouverneur nieder, reicht Florinda die Hand und erhält die Verzeihung des Sohnes des Ermordeten, da dieser Don Pedro's Schwester Rosaura liebt und deren Hand zum Ver söhnungsmittel wird. Hiermit hat der Dämon gesiegt. — Man wird zugeben, dass es in erster Linie unbegreiflich erscheint, wie Montalvan — Priester und Notar der heiligen Inquisition — eine solche, aller kirchlichen Moral Hohn sprechende Lösung des dramatischen Knotens auf die Bühne bringen mochte, in zweiter Linie aber, warum die Censur ein solches Unternehmen nicht vereitelte.

„LOS HIJOS DE LA FORTUNA, TEÁGENES Y CLARIQUEA.“ Hier wird derselbe Stoff (aus der „*Aethiopika*“ des Heliodor) wie in Calderon's gleichnamigem Stückè behandelt. Die Disposition der Handlung ist verschieden von derjenigen Calderon's, aber beide Dramen stimmen darin überein, dass sie in dem abscheulichsten gongoristischen Geschmack der Periode ausgeführt und deshalb eine wahrhaft widerwärtige Lektüre sind.

„PALMERIN DE OLIVA“ und „DON FLORISEL DE NIQUEA“ lehnen sich an die bekannten Ritterromane gleichen Titels an. Das erstere Stück ist poetischer und geniessbarer, das zweite leidet in hohem Maasse an der Manierirtheit des Stils, welche dem hohlen, aufgeblasenen Stoffe entspricht.

„LA ESMERALDA DE AMOR“ ist ein unbedeutendes Lustspiel, welches im 45. Bande der „*Escogidas*“ unserm Montalvan, in alten Einzeldrucken aber dem Francisco de Rojas zugeschrieben wird. Der Disposition der Handlung nach, mag es ursprünglich Montalvan angehören und vielleicht von Rojas etwas retouchirt sein. Die Fabel dreht sich um eine magische Smaragdnadel, welche deren Träger oder Trägerin die Sympathie und Gunst Karl's des Grossen sichert.

„LA LINDONA DE GALICIA“ hat eine so interessante Handlung, dass dieselbe hier in möglichster Kürze angedeutet werden soll. — Nach dem Tode Ferdinand's des Grossen, welcher sein Reich unter seine Kinder vertheilt hat, nimmt sein Sohn Don García das ihm zugefallene Galicien in Besitz. Er steht auf dem Punkte, sich mit seiner Geliebten Doña Linda, genannt „La Lindona de Galicia“, von welcher er bereits ein Töchterchen hat, zu vermählen, als einige galicische Edelleute dagegen Einspruch erheben. Dieselben veranlassen gleichzeitig den König von Portugal, Don García mittels einer Gesandtschaft seine Tochter, Prinzessin Leonor, zur Gemahlin anzutragen. Der neue Fürst, durch ein Bildniss Leonor's bezaubert, entschliesst sich, der Lindona das Wort zu brechen und sich ohne sie zu krönen. Die getäuschte Edeldame stösst in ihrer Wuth die Verwünschung aus, der Ungetreue solle nie König werden. Don García verlacht sie, aber in dem Augenblicke, als er sich die Krone aufs Haupt setzen will, erscheint sein Bruder König Sancho mit einem Heere, lässt ihn einkerkern und usurpirt sein Reich. Die Lindona, welche das mit García gehabte Töchterchen im ersten Zorne aus einem Fenster geschleudert hat, erbietet sich, den abgesetzten Fürsten in einem verborgenen Schlosse gefangen zu halten, und König Sancho geht hierauf ein, da ihm ein rachsüchtiges Weib als der zuverlässigste Kerkermeister erscheint.

Zweiter Act. Don García lebt 26 Jahre in grausamer Gefangenschaft, von aller Welt vergessen. König Sancho ist unterdessen vor Zamora ermordet worden, sein Nachfolger Alfons VI. hat 22 Jahre regiert, und jetzt sitzt dessen Sohn Ferdinand auf dem Thron. Des Letztern Bruder, der Infant Don Ramiro, jagt in den galicischen Bergen, als er ein in Felle gehülltes weibliches Wesen erblickt. Dies ist Linda,

die Tochter García's und der Lindona, welche bei dem Wurf aus dem Fenster nicht auf die Felsen, sondern ins Meer gestürzt, von einem Caballero gerettet und dann von einer Bärin fortgetragen worden war. Linda verliebt sich in den Prinzen, und diese Liebe lehrt sie nach und nach die menschliche Sprache, ein Entwicklungsgang, welchen der Dichter vortrefflich geschildert hat. Zeitweise aber packt sie der alte Unabhängigkeitstrieb, sie will fliehen, der Prinz verfolgt sie und kommt bei einer solchen Gelegenheit in das verborgene Schloss, in welchem García als Gefangener schmachtet. Er hört diesen wehklagen, will sein Leid ergründen, wird aber von den Wachen der Lindona weggewiesen.

Dritter Act. Der Prinz bringt Linda an den Hof. Hier sieht sie der Caballero, welcher sie aus dem Meere gerettet hat, und erkennt sie an einem Diamantkreuz. Infolge der sich hieran knüpfenden Aufklärungen bricht der ganze Hof nach dem Schlosse der Lindona auf, um García zu befreien. Das rachsüchtige Weib hat geschworen, ihn nicht eher freizugeben, bis er ihr die vermeintlich todte Tochter zurückerstattet habe. Dieser Schwur findet seine Lösung, als Linda das Schloss ihrer Mutter betritt. Bald darauf erscheinen die Uebrigen, und nun wird der Knoten rasch gelöst: García vermählt sich mit der Lindona und Ramiro mit Linda, nachdem letztere die Hand des Königs Ferdinand ausgeschlagen hat.

Man sieht, dass dies ein romantisch schöner Stoff ist; wie sehr interessiren uns die gekränkte, grausame Lindona, die als Wilde aufgewachsene, durch die Liebe zur Vernunft erwachende Linda, der schwache, aber gar zu hart gestrafte García in dem vor aller Welt versteckten Waldschlosse, wo er in unendlich langer Gefangenschaft seufzt und schliesslich erst mit schneeweiss gebleichtem Haar den offenen Himmel widersieht! — Das Stück ist auch unter dem Namen Lope de Vega's gedruckt worden, gehört aber — dem Stile nach — unserm Montalvan.

Ein romantischer Stoff anderer Art ist „LA MONJA ALFÉREZ“. Das Stück behandelt die Geschichte einer dem Kloster entlaufenen Nonne, Doña Catalina de Erauso, welche in Peru, Arauco u. s. w. vom Soldaten bis aufwärts zum Fähnrich dient und allerlei sonstige Abenteuer besteht, ehe

ihr Geschlecht entdeckt wird. Da die Handlung in der Hauptsache auf einer wahren Begebenheit beruht (Don Joaquin María de Ferrer hat die Autobiographie der Heldin mit grosser Gründlichkeit commentirt), so erregt das Drama als Culturbild Interesse, wenn es auch in anderer Beziehung zu den weniger guten Arbeiten unsers Dichters zu zählen ist. — Es verdient noch Erwähnung, dass (nach Salvá's Angabe) Castillo Solórzano in seiner Novelle „*El bachiller Trapaza*“ eine Comödie gleichen Titels von Belmonte citirt; ob beide Stücke identisch sind, und wer in diesem Falle der wahre Autor ist, lässt sich mit unsern heutigen Hilfsmitteln nicht mehr bestimmen.

Es mag schliesslich noch erwähnt werden, dass das unter dem Namen Montalvan's gedruckte Stück „*DIABLOS SON LAS MUJERES*“ nur der Abdruck des Lope de Vega'schen „*LOS MILAGROS DEL DESPRECIO*“ mit veränderten Schlussversen seitens eines gewissenlosen Verlegers ist, ein Umstand, welcher den Bibliographen bisher entgangen zu sein scheint.

Montalvan war eine reichbegabte Natur, aber sein versatiles Genie war kein frisch originelles, sondern ein der Anempfindung zugeneigtes. Seinem grossen Meister Lope de Vega eiferte er in mehrern Dramen so erfolgreich nach, dass diese kaum von dem Mittelgut seines Vorbildes zu unterscheiden sind. Damit ist aber gleichzeitig gesagt, dass die Nachahmung nur dem Mittelgut folgen konnte, dass die höchsten Eingebungen des Meisters dem Schüler ganz unerreichbar blieben. Auch Tirso de Molina hat offenbar auf unsern Dichter Einfluss geübt, und speciell dessen Frauentypen finden sich öfters in Montalvan's Stücken. Von dem Einflusse Enciso's ist bei Besprechung von „*EL SEGUNDO SÉNECA DE ESPAÑA*“ die Rede gewesen. Hätte sich Montalvan auf diese Vorbilder beschränkt, so wäre ihm mancher Tadel der Nachwelt erspart geblieben; leider aber stand er schon auf der Schwelle der neuen Aera und konnte sich dem Einflusse der übermächtig einsetzenden Strömung nicht entziehen. Wir finden infolge dessen in vielen seiner Stücke die Giftblüten des Cultismus, die schwülstige Sprache und aufgebauschte Handlung, welche sich am widerwärtigsten in „*LOS HIJOS DE LA FORTUNA*“ breit machen. Es hört sich deshalb unwidersteh-



lich komisch an, wenn er in der Vorrede zum ersten Bande seiner Comödien sagt:

„Es soll mich ermuthigen, euch (den Lesern) viele (Werke) darzubringen, welche euch mit verschiedenen Arbeiten unterhalten sollen, ohne die Reinheit unserer höchst eleganten castilianischen Sprache zu verderben, wie es Viele thun, indem sie neue Wörter, fremde Ausdrücke, lateinische Idiotismen, erdichtete Eigenschaftswörter, ausländische Zeitwörter, unverständliche Phrasen und ausschweifende Redensarten einführen. . . . Und das Gute davon ist, dass die Gleichen, welche dieses verwirrte Kauderwelsch tadeln, diejenigen sind, welche es am meisten anwenden, ohne zu erkennen, dass sie das Verbrechen begehen, über welches sie klagen, und über ihre eigene Sünde predigen.“ —

Als echtes Kind seiner Zeit, welches stets der herrschenden Geschmacksrichtung folgte, hatte Montalvan mit seinen Dramen fast durchgehends grossen Erfolg und stand in dieser Beziehung wohl nur seinem Meister Lope de Vega nach. Insbesondere trugen zu dieser Popularität seine bei jeder Gelegenheit angebrachten, mit augenscheinlicher Liebhaberei und Sorgfalt behandelten Paradereden bei, welche sowohl dem Schauspieler selbst, als auch der Zuhörerschaft ungemein zusagten. Oft sind dieselben von wirklicher poetischer Leidenschaft erfüllt und müssen nicht allein den „Gründling des Parterre's“, sondern auch den einsichtign Zuhörer unwiderstehlich mit sich fortgerissen haben, öfters jedoch arten sie in hohle Rhetorik aus. Die Handlung der Dramen Montalvan's ist selten originell, gewöhnlich aber gut disponirt, die Charakterzeichnung muss dagegen als ungleich bezeichnet werden. Im ganzen aber hat beinahe jedes seiner Dramen, trotzdem die leider gewohnheitsgemäss flüchtige Arbeit des Autors häufig nur allzu deutlich ersichtlich ist, echt poetische Stellen, und Montalvan wird deshalb, im allgemeinen mit Recht, als der erste unter den dramatischen Sternen zweiter Grösse der altspanischen Literatur betrachtet.



### Andere Dramatiker dieser Periode.

Aguirre y Sebastian (Don Matías de), geboren zu Calatayud gegen Ende des sechzehnten Jahrhunderts, veröffentlichte in seinem Buche „*Natividades de Zaragoza*“ vier Comödien. Nach Aussage des Dichters Don Francisco de la Torre y Sevil, hatte eins seiner Dramen einen grossen Erfolg bei den Damen und den Mosqueteros.

Avila y Sotomayor (Don Fernando de). Von diesem Schriftsteller — Sevillaner, vortragender Rath am königl. Oburgerichtshofe seiner Vaterstadt, später Jesuit — ist uns eine Comödie „*TODO CABE EN LO POSIBLE*“ erhalten, welche uns indessen alle Lust benimmt, seine übrigen Stücke zu besitzen. Einige kurze Andeutungen werden genügen, um diese Phantasterei zu kennzeichnen. Arsenio, ein Perserkönig, ist in die Gefangenschaft eines assyrischen Sultans gerathen, wird dann von dem assyrischen Prinzen Rugero befreit und erobert Assyrien. Der assyrische Prinz ist aber der vertauschte persische Prinz, und der vermeinte persische Prinz Florange ist in Wahrheit der Sohn des assyrischen Sultans. Die assyrische Prinzessin Flerida liebt ihren vermeinten Bruder Rugero, während die persische Prinzessin Olinda (welche Männertracht trägt) ihren vermeinten Bruder Florange anbetet. Man athmet auf, wenn man sich durch diesen dramatischen Irrgarten hindurchgearbeitet hat.

Benavente (Luis Quiñones de), ein Toledaner, ist als Verfasser der besten Entremeses des altspanischen Theaters bekannt.

Von Benavides (Juan de) ist uns das Drama „*Lo QUE PIENSAS, TE HAGO*“ erhalten, welches zum Durchschnittsgut der Periode gehört.

Bermudez (Miguel) ist Autor der Comödie „*OLVIDAR PARA VIVIR*“.

Carmona (Doctor Andrés Martin) schrieb das in gutem Stil abgefasste Drama „*MARINA LA PORQUERA*“.

Castellanos (Agustin de) wird als Verfasser einer Comödie „*MIÉNTRAS YO PODO LAS VIÑAS*“ mit dem Datum von 1610 genannt. — Von einem

„Cepeda“, wahrscheinlich dem von Rojas Villandrando, Antonio Navarro, Cervantes und Matos gelobten Dramatiker,

befindet sich auf der Osuna-Bibliothek das 1626 datirte Manuscript eines Schauspiels „EL AMIGO EL ENEMIGO Y Á LAS VECES LLEVA EL HOMBRE Á SU CASA CON QUE LLORE“, welches indessen die erwähnten Lobsprüche kaum rechtfertigt.

Esquerdo (Vicente), ein Valencianer, geboren circa 1600, gestorben 1630, soll fünf, jetzt wahrscheinlich verlorene Comödien geschrieben haben, unter anderm „LA ILUSTRE FREGONA“, aufgeführt 1619.

Fuente (Gerónimo de la) war Hofapotheker König Philipp's III. Eine seiner Comödien, „ADAN Ó LA CREACION DEL MUNDO“, wird von Lope de Vega und Montalvan sehr gelobt; letzterer sagt sogar, dieselbe sei in ganz Spanien als „die beste und das meiste Geld einbringende“ aufgeführt worden. Leider ist sie verloren gegangen, und das einzige uns erhaltene Stück des Autors „ENGAÑAR CON LA VERDAD“ lässt obige Behauptung als wahrhaft merkwürdig erscheinen, denn dessen schwerfällige Handlung wird einem spanischen Theaterpublikum kaum zugesagt haben, wenn auch der heutige Leser die Sprache und Versification als recht anerkennenswerth bezeichnen mag.

Gallegos (Antonio Manuel de), geboren 1597 zu Lissabon, Autor des verdienstvollen Epos „*La Gigantomachia*“, hat auch eine Anzahl Dramen geschrieben, von welchen jedoch nur „EL INFIERNO DE AMOR“ auf uns gekommen zu sein scheint. Sein verlorenes Stück „LA REINA MARÍA ESTUARDA“ könnte möglicherweise das Vorbild des gleichnamigen Dramas von J. B. Diamante gewesen sein.

Huerta (Don Antonio de) ist ein Dichter, dessen Stücke im allgemeinen eine nicht verdienstlose Disposition der Handlung und lobenswerthe Sprache aufweisen. „LAS CINCO BLANCAS DE JUAN DE ESPERA EN DIOS“ ist eine annehmbare Version der Geschichte des ewigen Juden. „NO HAY BIEN SIN AGENO DAÑO“ und „COMPETIDORES Y AMIGOS“ sind Mantel- und Degenstücke ohne hervorragendes stoffliches Interesse.

Justiniano (der Licentiat Lucas), Geistlicher an der Pfarrkirche von San Gines in Madrid, hat etwa 1615 das Drama „LOS OJOS DEL CIELO Y MARTIRIO DE SANTA LUCÍA“ (auch „LA ABOGADA DE LOS OJOS, SANTA LUCÍA“) verfasst. — Lucia, die Tochter vornehmer Aeltern in Saragossa auf Sicilien, ist durch einen Mönch heimlich zum Christenthum be-

kehrt worden. Als ihre Aeltern der Sache auf die Spur kommen, suchen sie die Abtrünnige durch Verlobung mit einem edeln und reichen Jüngling, Lisauro, von dem eingeschlagenen Wege abzulenken. Dies gelingt ihnen jedoch nicht. Alle Bemühungen des Bräutigams fallen auf unfruchtbaren Boden, und da er hauptsächlich die schönen Augen Lucia's bewundert, geht die heimliche Christin in ihrer Schwärmerei so weit, sich dieselben eigenhändig auszusteichen und sie ihm auf einem Teller als Geschenk überreichen zu lassen. Zwar ersetzt ihr die allegorische Figur der „göttlichen Liebe“ die verlorenen Augen durch neue von überirdischer Schönheit, aber auf die Anklage Lisauro's hin erleidet sie den Märtyrertod durch die Schergen des Vicekönigs von Sicilien. — Das Stück schwingt sich nicht zu höherm poetischen Fluge empor, ist aber bemerkenswerth durch die edle, würdige Haltung, welche die meisten Heiligenstücke der Epoche so sehr vermissen lassen. Ein Uebergriff des Autos in das Drama ist die Einführung der „göttlichen Liebe“ in Person. Das bei Lope de Vega und seinen Schülern so beliebte Bühnenmittel fingirten Wahnwitzes hat Justiniano in diesem Stücke zu zwei verschiedenen malen in Anwendung gebracht.

Liñan de Riaza (Pedro), geboren zu Calatayud zwischen 1550 und 1560, später Secretär des Vicekönigs von Aragon, Marquis von Camarasa, wird von seinen Zeitgenossen, besonders aber von Lope de Vega, mit warmen Lobsprüchen bedacht. Die einzige Notiz, welche wir über seine wahrscheinlich verlorenen Comödien besitzen, findet sich in einem Briefe Lope de Vega's an den Herzog von Sesa; in diesem werden erwähnt: Zwei Comödien vom Cid, ferner „LA CRUZ DE OVIEDO“, „LA ESCOLÁSTICA“, eine von „BRABONEL“, endlich ein „CONDE DE CASTILLA“. Ob uns, wie Barrera vermuthet, eine der Comödien vom Cid und diejenige vom „CONDE DE CASTILLA“ in den Stücken „LAS HAZAÑAS DEL CID Y SU MUERTE“ und „LA LIBERTAD DE CASTILLA POR EL CONDE FERNAN GONZALEZ“ (abgedruckt in dem seltenen Bande „*Seis Comedias de Lope de Vega Carpio y de otros autores*“, Lissabon 1603) erhalten sind, ist zum mindesten recht zweifelhaft, wenn auch nicht unmöglich.

Mesa (Der Licentiat Gaspar de) ist Verfasser eines Auto „EL NACIMIENTO“ und des 1602 geschriebenen Dramas „EL



BRUTO ATENIENSE“, dessen Autograph — aus der Osuna-Bibliothek stammend — sich jetzt in der Nationalbibliothek zu Madrid befindet. Das Stück zeigt schöne poetische Gaben, ist aber im Verhältniss zu seinem magern Stoffe höchst weit-schweifig angelegt. Dies hat zur Folge, dass die Handlung beständig schleppt und das Schauspiel den Eindruck eines dramatischen Gedichts macht. Der Inhalt ist in Kürze folgender. Pompeja, eine reizend schöne Aegypterin, Fürstin von Memphis, bestrickt den atheniensischen Consul Claudio Curcio, welcher die Stadt belagert, derart, dass er sein Heer auflöst und, seine edle Gemahlin Fidelia vergessend, in den Armen der ägyptischen Sirene sein Leben verträumt. Fidelia, deren Vater seinerzeit die Ernennung Claudio's an Stelle des verbannten Consuls Laercio veranlasst hatte, geräth in die äusserste Wuth, als sie die Treulosigkeit ihres Gatten erfährt. Nicht allein ermordet sie ihr Söhnchen als Sprössling eines so schlechten Vaters, sondern zieht auch nach einer Blutsverbrüderung mit Bruto, dem als Köhler erzogenen Sohne des seitdem verstorbenen Laercio, in Männertracht mit atheniensischen Truppen vor Memphis. Pompeja und Claudio müssen sich in das Castell zurückziehen, in welchem es an Lebensmitteln fehlt. Claudio erobert ein Brot, wird aber von Bruto verfolgt und getödtet, während Fidelia das Castell ersteigt und Pompeja herunterstürzt. Alsdann reichen sich Bruto und Fidelia die blutigen Hände. — Man sieht, wie der Dichter eine ganze Römercolonie nach Athen versetzt hat. Die Sprache des Stücks ist eine gute, aber von den durch Lope empfohlenen zweideutigen Redensarten hat Mesa einen unentschuldbar grossen Gebrauch gemacht.

Mora (Gerónimo de), berühmter Maler, geboren 1560 zu Saragossa, schrieb verschiedene Dramen, unter anderm auch eine Tragödie „PÍLADES Y ORÉSTES“.

Muxet de Solís (Diego) gab 1624 zu Brüssel einen Band poetischer Werke heraus, worunter sich sechs Comödien befinden. Das in dem zweiten Bande der „*Escogidas*“ abgedruckte Drama „LA FIRME LEALTAD“ ist in Vielem der interessanten Comödie „LA BATALLA DEL HONOR“ von Lope de Vega nachgebildet, ist aber trotzdem ein schwaches Machwerk mit steifen Versen und lässt echte Poesie durchaus vermissen. — Von

Ochoa (Juan de), Bürger von Sevilla, wird eine handschriftliche Comödie „EL VENCEDOR VENCIDO“ in der Nationalbibliothek zu Madrid aufbewahrt, welche zu den Durchschnittsstücken der Epoche zählt.

Oteiza y Olano (Atanasio), Bürger von Cigales, hat 1628 das Schauspiel „ATREO DESDICHADO“ verfasst. Der Held dieser wenig bedeutenden Production ist nicht etwa Atreus der Pelopide, sondern ein armenischer Prinz dieses Namens.

Peyron y Queralt (Der Doctor Martin). Dessen Trauerspiel „LAS FORTUNAS TRÁGICAS DEL DUQUE DE MEMORANST“ hat, wie uns am Anfange des Drucks in dem 32. Bande der „*Comedias de Diferentes*“ versichert wird, einen grossen Erfolg auf den besten Bühnen Spaniens gehabt. Trotzdem ist es ein höchst mittelmässiges Machwerk. Was dem Stücke die gerühmte Popularität verschafft haben mag, ist wohl der ewig dankbare Stoff des Falles menschlicher Grösse, der gleiche Umstand, welcher Montalvan's „EL MARISCAL DE BIRON“ so populär gemacht hat. Letzterm Drama verdankt es auch wohl seine Entstehung, denn seine Lektüre macht den Eindruck, als ob der gute Doctor die französische Geschichte nachgeblättert hätte, um einen ähnlichen Stoff wie den so sehr beliebten des „MARISCAL DE BIRON“ zu finden, und dabei auf den Process des Herzogs von Montmorency unter Ludwig XIII. gestossen wäre. Seine sonstige Gelehrsamkeit hat der Doctor durch Citiren der Aussprüche einer ganzen Reihe Helden und Staatsmänner zu verwerthen gesucht. Die beste Scene des Stücks ist diejenige, in welcher Montmorency im Kerker in verschiedenen Büchern blättert und dabei überall auf Hinweise seines eigenen tragischen Schicksals stösst. Die Paradereden seines Vorbildes Montalvan hat Peyron nach Kräften nachzuahmen gesucht. — Dass den Dichter selbst ein tragisches Schicksal ereilte (er wurde 1644 ermordet), ist um so merkwürdiger, als er in der „Academia de los Anhelantes“ den Namen „El desdichado“ („Der Unglückliche“) führte.

Quevedo Villegas (Don Francisco Gomez de), der berühmte Satiriker, hat sich auch im dramatischen Fache versucht, doch sind seine Comödien nicht in gedruckter Form auf uns gekommen. Dass das Lustspiel „LOS EMPEÑOS DEL MENTIR“ von Dòn Antonio de Mendoza nicht „QUIEN MÁS MIENTE, MEDRA MÁS“ von Quevedo und Mendoza ist, haben

wir bei Besprechung des letztern Dichters dargelegt. Die übrigen vorhandenen Stücke, welche man Quevedo zuzuschreiben versucht hat, sind noch zweifelhafter. Nur eine Manuscript-comödie „CÓMO HA DE SER EL PRIVADO“ scheint verbürgtern Ursprungs, darf indessen wohl eher der politischen Polemik als dem Drama zugewiesen werden.

Quirós (Der Stadtrath Juan de) von Toledo ist hauptsächlich durch sein Schauspiel „LA FAMOSA TOLEDANA“ (verfasst 1591) bekannt, welches grossen Beifall gefunden zu haben scheint.

Reyes (Matías de los), geboren circa 1580 zu Madrid, war ein schätzenswerther Schriftsteller, entschiedener Nachahmer Lope de Vega's. Seine Comödie „EL AGRAVIO AGRADECIDO“ ist den Amphitryonen des Plautus nachgebildet. Die Stelle des Jupiter vertritt ein florentinischer Edelmann, welcher durch die Zauberkunst seines Dieners Gesicht und Gestalt des Bräutigams einer ebenso schönen als reichen Dame annimmt und sie in dieser Form um ihre Ehre betrügt. Als der wirkliche Bräutigam aus Rom ankommt, geräth der Eindringling trotz seiner Transformation in grosse Verlegenheit, aber die Schlaueit seines Dieners (welcher die Gestalt seines Collegen in Diensten des wahren Bräutigams angenommen hat) hilft ihm über alles hinweg, bis eine befriedigende Aufklärung erfolgt. — Das Stück ist im Stile Lope de Vega's geschrieben; die zahlreichen Verwickelungen sind sinnreich ausgedacht, aber weniger gut ausgeführt als bei den Dichtern der Calderon-Periode. Von Charakterzeichnung findet sich keine Spur. Dass die Voraussetzung einer wirklichen magischen Transformation etwas sehr Misliches für einen modernern Schriftsteller hat, musste unser Dichter selbst fühlen, denn er entschuldigt diesen Umstand nicht allein durch seine Anlehnung an Plautus, sondern auch durch die Anführung einer ganzen Phalanx geistlicher Autoritäten. Die Berufung auf Plautus, der die römische Göttermaschinerie zur Verfügung hatte, ist natürlich gänzlich unstatthaft, wohl aber mögen die abergläubischen Meinungen der angezogenen Kirchenväter — verbunden mit den Hexenprocessen der Inquisition — als Entschuldigung für den Dichter dienen. — Das Drama „DÍ MENTIRA, SACARÁS VERDAD“ zeigt eine fruchtbare, wenn auch etwas extravagante Erfindungsgabe und flüssige Verse. Die Aehn-

lichkeit der Manier seines Autors mit derjenigen Lope's fällt auf den ersten Blick auf. — Das Gleiche gilt von „EL QUE DIRÁN Y DONAIRES DE PEDRO CORCHUELO“. Das Vorbild zu dessen Helden, der Prinzessin Mathilde von England, hat der Dichter in Lope de Vega's „LOS DONAIRES DE MATICO“ in der Prinzessin von León gefunden.

Rodriguez (Der Licentiat Bernardino), Vicar von Santibañez, hat ein Drama „EL RENEGADO ZANAGA Y SEGUNDO JOB DE ARGEL“ verfasst, welches den unglücklichen Zug Karl's V. nach Algier mit der Geschichte eines legendenhaften Renegaten und Königs von Algier verknüpft. Es ist Mittelgut und erinnert öfters an Don Guillem de Castro's „EL RENEGADO ARREPENTIDO“.

Rojas Villandrando (Agustin de), Schauspieler und Verfasser des oft citirten Werks „*El viaje entretenido*“, hat sich auch im Comödienschreiben versucht. Sein Drama „EL NATURAL DESDICHADO“ ist indessen ein talentloses Machwerk in aufgeblasenem Schauspielerstil.

Rosas (Don Diego de) ist ein dramatischer Dichter, den Luis Velez de Guevara in seinem Roman „*El diablo cojuelo*“ als Mitglied einer sevillanischen Akademie lobend erwähnt. Sein Schauspiel „DONDE HAY VALOR, HAY HONOR“ gibt uns jedoch keinen hohen Begriff von seinem Talent. Der Stoff — die Bestürmung der Tugend einer edeln Dame durch einen Prinzen und des letztern schliessliche Selbstbesiegung — ist gewiss nichts weniger als neu. Ebenso wenig vermag die Behandlung des abgedroschenen Themas auf Originalität Anspruch zu machen, während die Sprache eine gewöhnliche, hier und da jedoch mit Schwulst versetzte ist. Der Dichter scheint öfters Montalvan's Paradereden vor Augen gehabt zu haben.

Silva Correa (Juan de) ist Verfasser einer wenig bedeutenden Comödie „LA LOCURA CUERDA“.

Valdivieso oder Valdivielso (José de), geboren etwa 1580 zu Toledo, Autor mehrerer ascetischer Werke, hat auch eine Anzahl Autos und einige Comödien „á lo divino“ verfasst. Eine dieser letztern ist „EL LOCO CUERDO“, ein pudelnärrisches Stück, welches das Leben des heiligen Simeon behandelt. Man kann im Zweifel darüber sein, ob der Dichter eine Hanswurstiade für den Pöbel oder ein höchst sonderbares psycho-



logisches Problem vorführen wollte, indem er den Heiligen sich wie einen recht drolligen Narren benehmen lässt. Nichts charakterisirt die naive Vermischung des Heiligen und Profanen in der altspanischen Literatur besser als dieses Drama, dessen sonstige poetische Behandlung nicht übel ist. Valdivieso's Autos sind im ganzen würdiger gehalten.

Vergara (Hipólito de), ein Andalusier, hat in seinem Buche „*Vida del santo rey Don Fernando*“, Sevilla 1630, eine Comödie „EL DEFENSOR DE LA VÍRGEN Ó HECHOS DEL SANTO REY DON FERNANDO“ veröffentlicht.

Villegas (Don Diego), ebenfalls ein Andalusier, ist Verfasser mehrerer Dramen. „LA LOCA DEL CIELO“ (Santa Pelagia) ist uns in einer alten Handschrift der Osuna-Bibliothek erhalten und hat etwa folgende Handlung. Pelagia, eine gefeierte Schönheit Antiochias, wegen ihres leidenschaftlichen Temperaments „die Tolle“ genannt, scheint trotzdem zur Seligkeit prädestinirt, denn der Erbfeind des Menschengeschlechts, der Dämon, gibt sich die erdenklichste Mühe, sie in das Netz der Sünde zu verstricken. Nachdem er zu diesem Zwecke die Gestalt ihres durch einen Sturz verunglückten Liebhabers Felix angenommen, gelingt es ihm wirklich, ihre Entehrung durch Carlos, den Bräutigam ihrer Schwester Celia, herbeizuführen und sie infolge ihrer Verzweiflung hierüber dem Banditenleben in die Arme zu treiben. Eine Begegnung mit ihrem Vater und die Erscheinung des todten Felix in Höllenflammen erschüttern sie jedoch derart, dass sie ein Büsserkleid anlegt und sich vornimmt, statt ihres bisherigen Beinamens „die Tolle“, denjenigen der „Tollen für den Himmel“ zu erwerben, indem sie sich wie eine Wahnsinnige gebildet, um zu ihrer Mortification den Spott der Welt auf sich herabzuziehen. Nachdem sie in dieser Rolle verschiedene Angriffe des Dämons abgeschlagen hat, verscheidet sie in einer Höhle, an ihren Haaren aufgehängt. Der Dämon, gefolgt von den Sünden, welchen sie sich hingegeben hatte: Ungehorsam, Eitelkeit und Hochmuth, erscheint nun, um ihre Seele in Anspruch zu nehmen, aber ihr Schutzengel, in Begleitung der entgegengesetzten Büssertugenden, kämpft hiergegen mit Erfolg an, und die Heilige wird in die Glorie entrückt. — Das Stück (1621 censirt) zeigt gute dramatische Anlagen. Die Diction ist rein, die Handlung interessant, wenn auch (mit

Ausnahme der Schlusscene) nicht gerade originell, da ganz ähnliche Stoffe in Mira de Amescua's „EL ESCLAVO DEL DEMONIO“ und einer ganzen Reihe von Dramen dieser Zeit behandelt werden. Auch die Tollheit der Heiligen, welche auf der Bühne umhertanzt und springt, blödsinnig lacht und die bekannten anzüglichen Redensarten führt, hat Vorbilder bei Lope de Vega, Valdivieso u. a.

Von Dichtern, deren Dramen gänzlich verloren zu sein scheinen, seien noch erwähnt: Der Licentiat Berrio, der Licentiat Chacon (von Lope de Vega „der spanische Tibullus“ benannt), Pedro Diaz, Verfasser der „COMEDIA DEL ROSARIO“ (siehe unsere Besprechung des Moreto'schen „EL ROSARIO PERSEGUIDO“), Alonso Diaz, Autor des Dramas „SAN ANTONIO“, Don Gonzalo de Monroy, Don Luis de Gonzaga, Don Diego de Vera (jedenfalls verschieden von dem Mitverfasser der werthlosen, spätern Comödie „MERECEER DE LA FORTUNA ENSALZAMIENTOS DICHOSOS“), Don Felix Herrera, der von Cervantes warm belobte Antonio de Galarza u. a. Da ein Urtheil über deren Schöpfungen mit unsern heutigen Hilfsmitteln unmöglich ist, so erscheint es zwecklos, eine grössere Anzahl dieser verschollenen Dichter mit Namen aufzuführen.

---

Was die anonymen Comödien (gewöhnlich mit der Bezeichnung „de un Ingenio“) betrifft, so weist diese Periode nur eine verhältnissmässig kleine Anzahl auf; dieses Verstecken des Autors, sowie die Fabrikarbeit mehrerer Dichter (Comedias de dos, tres u. s. w. bis zu nueve Ingenios) ist im allgemeinen ein Auswuchs der Calderon-Periode. Zu dieser Epoche, in welcher die Sterne Calderon, Francisco de Rojas und Moreto leuchten, wenden wir uns im zweiten Bande.

---







GESCHICHTE

DES

SPANISCHEN NATIONALDRAMAS.



GESCHICHTE  
DES  
SPANISCHEN NATIONALDRAMAS

VON  
ADOLF SCHÆFFER.

---

ZWEITER BAND.  
DIE PERIODE CALDERON'S.



LEIPZIG:  
F. A. BROCKHAUS.  
—  
1890.





## Inhalt des zweiten Bandes.

---

	Seite
PEDRO CALDERON DE LA BARCA . . . . .	1
Biographisches . . . . .	1
Besprechungen seiner Dramen . . . . .	2
Tragödien . . . . .	2
Dramen religiösen Inhalts . . . . .	12
Geschichtliche Dramen . . . . .	25
Mythologische Dramen . . . . .	29
Novelleske Dramen . . . . .	32
Dramen allgemeinerer Art . . . . .	34
Bemerkungen über Calderon's Katalog seiner Dramen, sein Ver- hältniss zu Vera Tassis und Anderes . . . . .	55
Autos . . . . .	61
Allgemeines . . . . .	61
Art der Aufführung derselben . . . . .	63
Besprechungen mehrerer Autos . . . . .	63
Rundschau über Calderon's Schöpfungen und Besprechung sei- ner Compositions- und Schreibweise . . . . .	68

---

König Philipp IV. . . . .	79
Antonio Coello . . . . .	83
Alvaro Cubillo de Aragon . . . . .	90
Antonio Enriquez Gomez . . . . .	105
Francisco de Rojas Zorrilla . . . . .	110
Antonio Martinez de Meneses . . . . .	134
Cristóbal de Monroy y Silva . . . . .	138
Antonio de Solís y Rivadeneira . . . . .	146
Juan Velez de Guevara . . . . .	152
Agustin Moreto y Cavana . . . . .	155
Juan de Matos Fragozo . . . . .	187
Gerónimo Cáncer y Velasco . . . . .	196

	Seite
Gerónimo de Cuellar . . . . .	197
Die Brüder Figueroa y Córdoba . . . . .	201
Manuel de Leon Marchante . . . . .	206
Diego Calleja. . . . .	207
Valentin de Céspedes . . . . .	208
Francisco de Leyva Ramirez de Arellano . . . . .	209
Carlos de Arellano . . . . .	213
Pedro Rosete Niño . . . . .	215
Miguel de Barrios . . . . .	217
Juan Bautista Diamante . . . . .	218
Francisco de Villegas . . . . .	225
Juan de Zabaleta . . . . .	228
Fernando de Zárate y Castronovo . . . . .	230
Agustin de Salazar y Torres. . . . .	237
Juan Claudio de la Hoz y Mota . . . . .	240
Melchor Fernandez de Leon. . . . .	244
Francisco Antonio de Bances Cándamo . . . . .	246
Untergeordnetere Dramatiker dieser Periode in alpha- betischer Ordnung . . . . .	252
Anonyme Comödien dieser Periode. . . . .	276
El falso Nuncio de Portugal. . . . .	277
Gemeinschaftliche Arbeiten mehrerer Dichter . . . . .	281
<hr/>	
DIE EPIGONEN . . . . .	290
Antonio de Zamora . . . . .	290
José de Cañizares. . . . .	295
Andere Dichter der Epigonenzeit . . . . .	302
Schlusswort. . . . .	312
Zusätze und Berichtigungen . . . . .	314
<hr/>	
DRAMEN-REGISTER. . . . .	325

## PEDRO CALDERON DE LA BARCA.

Nachdem wir die charakteristischen Grundzüge der Periode, welcher dieser grosse Mann mit Recht seinen Namen leihen kann, in der Einleitung zum ersten Bande geschildert haben, können wir sogleich zu dessen Besprechung selbst übergehen.

Don Pedro Calderon wurde am 17. Januar 1600 zu Madrid geboren und am 14. Februar in der Pfarrkirche des heiligen Martin getauft. Seine Aeltern, Don Diego Calderon de la Barca Barreda und Doña Ana Gonzalez de Henao y Riaño, waren von vornehmer Herkunft. Der Vater verdankte seinen Vorfahren unter anderm auch das Privilegium eines Hidalgo aus dem Thale von Carriedo, sodass sich merkwürdigerweise die zwei grössten Dramatiker Spaniens, Lope de Vega und Calderon, als Kinder dieses classischen Bodens, der Wiege spanischer Freiheit, betrachten durften. Don Diego starb früh, und die Mutter bestimmte den jungen Pedro für die geistliche Laufbahn. Im Jesuitenstift studirte er die Sprachwissenschaften, erhielt die ersten geistlichen Weihen und setzte dann seine Studien in Salamanca fort, wo er sich der Philosophie, Mathematik und Rechtslehre befleissigte. Im Jahre 1620 wurde ihm der Grad eines Baccalaureus verliehen. Bald darauf nahm er Dienste bei einem hochgestellten Edelmann, wahrscheinlich bei dem Herzog von Alba. Im Jahre 1625 betrat er die militärische Laufbahn und diente erst in Italien, dann in den Niederlanden, bis ihn Philipp IV. an den

Hof berief, um ihm die Abfassung von Festcomödien zu übertragen. Calderon, der schon mit 13 Jahren ein Drama „EL CARRO DEL CIELO“ geschrieben hatte, dessen Vortrefflichkeit Vera Tassis behauptet, zeigte auch jetzt seinen Beruf zur dramatischen Poesie in so hervorragender Weise, dass ihm der König 1636 das Santiago-Ordenskleid als Anerkennung seiner Verdienste auf diesem Gebiete verlieh. Als vier Jahre später bei der catalonischen Rebellion die Ritterorden ins Feld gerufen wurden, beabsichtigte Philipp IV., seinen Hofdichter von dieser Verpflichtung zu entbinden, indem er ihm die Composition der Comödie „CERTÁMEN DE AMOR Y CELOS“ befahl. Der gewissenhafte und tapfere Calderon aber fand einen Ausweg, indem er das ihm in Auftrag gegebene Festspiel in kürzester Frist verfasste und dann bis zum Schlusse des Feldzugs als Kürassierhauptmann unter dem Herzog von Olivares diente. Sein Hang zu religiöser Schwärmerei führte ihn jedoch, trotzdem er von allen Seiten verehrt und bewundert wurde, im Jahre 1651 zu dem Entschlusse, sich zum Priester weihen zu lassen. Als solcher ward er 1653 zum Kaplan der Kapelle „de los Reyes nuevos“ zu Toledo, sowie später (1663) zum Ehrenkaplan des Königs ernannt. In letzterer Eigenschaft verlegte er auf Wunsch Philipp's IV. seinen Wohnsitz wieder von Toledo nach Madrid und trat in die Congregation des heiligen Petrus ein, als deren Hauptkaplan er fungirte. Dort theilte er seine Zeit zwischen Werken der Barmherzigkeit und den Musen, von aller Welt geliebt und verehrt, bis er am 25. Mai 1681 im reifen Alter von 81 Jahren unter allgemeiner Theilnahme in Madrid aus dem Leben schied.

Die dramatischen Werke, welche uns Calderon hinterlassen hat, können, den Stoffen nach, in folgende Klassen getheilt werden: Tragödien, Dramen religiöser Art, Dramen aus der Geschichte, mythologische Festspiele, Dramen mit novellesken und romanhaften Stoffen, und Comödien allgemeineren Inhalts, hauptsächlich Intriguenstücke. Von den Autos werden wir am Schlusse besonders zu reden haben. Die Zahl der von ihm allein verfassten Dramen betrug nach Vera Tassis über 120, diejenige der Autos etwa 100.

Beginnen wir unsere Besprechungen mit „EL MÉDICO DE SU HONRA“.

Dieses berühmte Trauerspiel Calderon's ist eine einfache



Wiederbearbeitung (*Refundicion*) des Lope de Vega'schen Stücks gleichen Titels; es ist constructiv eine nahezu sklavische Nachbildung seines Musters und nur sprachlich „in eine andere Form gegossen“ (*refundido*). Die Inhaltsangabe des einen ist deshalb beinahe gleichbedeutend mit der des andern, und da das Lope'sche Stück äusserst selten ist, während sich das Calderon'sche in jedermanns Händen befindet, so wird uns der Leser Dank wissen, wenn wir den Scenengang des erstern kurz skizziren und alsdann die unbedeutenden Abweichungen des letztern angeben, soweit sie überhaupt der Erwähnung werth sind. Wir schicken voraus, dass Calderon's Mencía, Gutierre, Leonor und Arias bei Lope die Namen Mayor, Jacinto, Margarita und Alvaro führen.

Erster Act. Der Infant Don Enrique, Halbbruder König Pedro's des Grausamen von Castilien, thut in der Nähe von Sevilla einen Sturz vom Pferde und wird in ohnmächtigem Zustande von seinem Vertrauten Don Alvaro und einigen andern Caballeros in das nächstgelegene Landhaus verbracht. Dieses ist zufälligerweise das Eigenthum eines hochangesehenen Edelmanns, Don Jacinto de Ribera, welcher sich vor kurzem mit der schönen Doña Mayor, einer frühern Angebeteten des Infanten, ohne dessen Vorwissen vermählt hat. Don Jacinto befindet sich in Geschäften in Sevilla, als der erwähnte Zwischenfall eintritt, und die Bestürzung Doña Mayor's ist gross, als sie in dem Verunglückten ihren Liebhaber erkennt. Noch grösser ist das Staunen des letztern, als er aus seiner Ohnmacht erwacht, und dieses Gefühl wächst zur Verzweiflung, als er hört, dass die Geliebte vermählt ist. Er ruft nach Pferden. In diesem Augenblicke tritt Don Jacinto herein und schöpft aus der allgemeinen Verwirrung Verdacht, da ihm bekannt ist, dass der Infant Doña Mayor früher den Hof gemacht hat. Er weiss sich jedoch zu verstellen und bietet Don Enrique seine Begleitung nach Sevilla an, welche dieser annimmt. — Die Scene wechselt nach Sevilla, in den Palast König Pedro's. Eine verschleierte Dame begehrt Audienz, wird eingelassen, entdeckt sich als die hochangesehene Doña Margarita Osorio und bittet den König um Gerechtigkeit gegen Don Jacinto de Ribera, welcher ihr ein schriftliches Eheversprechen gegeben, sich aber alsdann mit seiner jetzigen Gattin Doña Mayor vermählt

habe. Der König ist höchst aufgebracht, und da er von einem Diener Jacinto's vernimmt, dass letzterer im Gefolge des Infanten in aller Kürze im Palast erscheinen werde, befiehlt er Margarita, sich hinter einer Vorthüre zu verbergen, um sein Gespräch mit dem Angeschuldigten selbst anzuhören. Nun tritt der Infant in Begleitung Don Alvaro's und Don Jacinto's ein. Nach kurzer Begrüssung wirft der König letzterm seine Handlungsweise gegen Margarita vor, worauf der Angegriffene erwidert, er habe als Ehrenmann nicht anders verfahren können, da er eines Nachts in ihrem Gemache einen Mann gesehen, der bei seinem Anblick verhüllt geflohen sei. Da zufällig der anwesende Don Alvaro dieser Verhüllte war, so lässt dessen Ehrgefühl die Insinuation der Feigheit nicht zu; ohne weitere Erklärung erwidert er, der Verhüllte habe nur triftige Ehrengründe gehabt, sich ohne Kampf zu entfernen. Hieraus entsteht ein heftiger Wortwechsel, und schliesslich fliegen die Degen aus der Scheide, worauf der König befiehlt, die Streitenden zu verhaften. Der Infant ist glücklich über diesen Zwischenfall, da ihm derselbe Gelegenheit verschafft, Doña Mayor während der kommenden Nacht zu besuchen.

Zweiter Act. Wir hören Doña Mayor im Gespräch mit einer Dienerin. Sie drückt ihre Besorgnisse über Don Jacinto's Ausbleiben, sowie über dessen eifersüchtige Anwendungen aus, als der Infant hereintritt, ihr die Verhaftung ihres Gemahls ankündigt und um ihre Liebe wirbt. Als er sie schliesslich wider ihren Willen umarmen will, wird an dem Hausthor geklopft, und da Mayor bemerkt, dass der Eintritt-begehrende ihr Gatte ist (der von dem Kerkermeister die Vergünstigung erlangt hat, bei Nacht auszugehen), so bittet sie den überraschten Liebhaber, sich hinter ihrem Bette zu verbergen. Beim Eintritt Don Jacinto's erheuchelt sie grosse Bestürzung über einen Dieb, den sie gesehen haben will, und nimmt einem Lakaian das Licht aus der Hand, um angeblich selbst zu leuchten, in Wahrheit aber, um es hinfallen und verlöschen zu lassen. Während sich nun Don Jacinto entfernt, um Feuer zu holen, führt sie den Infanten in der Dunkelheit zu einer andern Thür hinaus. Die gutgemeinte List wäre vollständig gelungen, wenn nicht Don Enrique in der Verwirrung seinen vergoldeten Dolch zurückgelassen hätte; diesen findet Don Jacinto, schöpft erneuten Verdacht und

kehrt höchst beunruhigt nach Sevilla zurück. Dort wird er sowie Don Alvaro auf Fürbitten Margarita's der Haft entlassen. Als er dem Monarchen seinen Dank für diese Gnade ausspricht, bemerkt er, dass der Degen des anwesenden Infanten genau zu dem gefundenen Dolche passt. Er bittet deshalb den König um eine geheime Unterredung, erzählt ihm das Vorgefallene und erhält dessen Versprechen, den Infanten hierüber vorzunehmen. Unglücklicherweise aber wiederholt der König das bei Margarita angewandte Verfahren, die theiligte Partei verborgen zuhören zu lassen. Dies fällt im vorliegenden Falle schlimm aus, denn Don Enrique gesteht seine Liebe ganz offen und lässt sich einige zweideutige Worte entschlüpfen, welche auf Doña Mayor Schatten werfen. Der König ist derart ausser sich über diesen unseligen Zufall, dass er seinen Dolch auf den Infanten zückt, welcher infolge dessen sich schleunig entfernt und den Entschluss fasst, Sevilla zu verlassen. — Nach einem Selbstgespräch Don Jacinto's über das Vorgefallene werden wir wieder in dessen Landhaus versetzt, wo Doña Mayor abermals ihre trüben Gedanken einer Dienerin anvertraut und dann auf einem Sessel einschlummert. Don Jacinto, welcher über die Gartenmauer eingestiegen ist, um unversehens zu erscheinen, findet sie in diesem Zustande, löscht die Lichter aus und gibt sich in der Dunkelheit mit verstellter Stimme für den Infanten aus. Mayor's Aeusserungen bei ihrem Erwachen bestätigen seinen Verdacht, da sie hauptsächlich nur auf die Gefahr der Rückkehr ihres Gatten (seiner selbst) pocht. Als sie schliesslich nach ihrer Dienerschaft ruft, entfernt er sich, um gleich darauf in seiner eigenen Rolle wiederzukehren und einige höchst bedeutungsvolle Anspielungen fallen zu lassen.

Dritter Act. Nach einigen kurzen Scenen (in der ersten wirbt Don Alvaro vergebens um die Liebe Margarita's, welche entschlossen ist, den Schleier zu nehmen; in der zweiten wird der König benachrichtigt, dass der Infant Sevilla zu verlassen beabsichtige) sehen wir, wie Don Jacinto die meisten seiner Diener entlässt, da er sie für Mitschuldige seiner Gemahlin und ihres Liebhabers hält. Die zwei Verbleibenden werden von ihm in geheimem Zwiegespräch belauscht. Er erfährt hierdurch, auf welche Art Doña Mayor den Infanten seinerzeit hinter dem Bette weggeführt hat und dass sie jetzt im

Begriffe steht, ihm zu schreiben, er möge Sevilla nicht verlassen, da sonst ihr Ruf leiden könne. Nachdem er die beiden Unterredner ebenfalls aus dem Hause gewiesen hat, begibt er sich in das Nebenzimmer, wo Mayor am Schreibtische sitzt. Als sie ihren Gatten erblickt, sinkt sie in Ohnmacht, während jener ihren Brief an Don Enrique liest, der ihm den letzten Beweis ihrer Schuld zu liefern scheint. Er verschliesst die Thür und geht ab. Doña Mayor, welche bald darauf aus ihrer Ohnmacht erwacht, ahnt alles und legt sich mit den bängsten Gefühlen zu Bett. Unterdessen hat Don Jacinto einen Barbier aufgesucht, ihn mit verbundenen Augen in sein Haus geführt und ihm unter Androhung des Todes befohlen, seiner schlafenden Gattin die Adern zu öffnen. Der zitternde Barbier gehorcht und wird dann von Jacinto wieder mit verbundenen Augen weggeführt, lässt aber absichtlich die Spuren seiner blutigen Hände an der Aussenseite des Hauses zurück. Er trifft auf König Pedro und erzählt ihm sein Abenteuer. Dieser begibt sich in Begleitung Margarita's, welche er auf dem Wege ins Kloster getroffen hat, in das verhängnissvolle Haus. Jacinto tritt ihnen in höchster Aufregung entgegen und stellt das schauerliche Ereigniss anfänglich als Zufall dar. Als jedoch der König weiter in ihn dringt, enthüllt er die ganze Wahrheit in deutlichen Anspielungen. Der Monarch billigt sein Benehmen und veranlasst ihn, Margarita die Hand zu reichen. —

Das Stück zeigt einige cultistische Flecken, welche, da sie nur vereinzelt vorkommen, auf Retouchirung durch eine andere Hand deuten; im übrigen ist es ganz vortrefflich. Wie ergreifend ist das traurige Schicksal der unglücklichen Doña Mayor durch ihren ersten, gutgemeinten Misgriff eingeleitet, wie schliesst sich Glied für Glied in der anscheinenden Beweiskette folgerichtig an, wie fühlt man deutlich hindurch, dass der Dichter die — wenn auch schuldlose — Neigung Doña Mayor's zu dem Infanten als tragische Schuld auffasst und so das Grauen einigermaassen dämpft, welches uns die erschütternde Katastrophe einflösst!

Was nun das Verhältniss betrifft, in welchem Calderon's Drama zu dem eben besprochenen steht, so sieht man schon bei oberflächlicher Vergleichung, dass Calderon im ersten Acte nahezu genau dem Scenengange seines Vorbildes gefolgt



und dass. — mit Ausnahme einiger unwichtiger Versetzungen vom zweiten in den dritten Act und umgekehrt, sowie Veränderung einiger geringfügiger Umstände — dies auch in den beiden letzten Acten der Fall ist. Das Verdienst der Erfindung und Disposition der Handlung gebührt demnach unbedingt Lope. Merkwürdiger- und unbegreiflicher Weise hat aber Calderon, der hier im übrigen als so genauer Nachbilder erscheint, gerade einen Umstand weggelassen, welcher als höchst wichtiger Indicienbeweis in Doña Mayor's Ehrenprocess betrachtet werden muss; wir meinen denjenigen, dass ihr Gatte um ihr früheres Verhältniss zu dem Infanten wusste. Dies betont Lope mehrmals ausdrücklich, während Calderon gänzlich darüber schweigt. Man fragt sich vergebens, was letztern, dessen künstlerische Ueberlegung ausser Zweifel steht, hierzu veranlasst haben mag. Ebenso hat Calderon im zweiten Act das Motiv des Einschlummerns Mencía's in zwei Scenen benutzt, eine durchaus unnöthige Häufung des gleichen Umstandes, welche sich bei Lope nicht vorfindet. Weit geringfügigere Abweichungen Calderon's sind folgende. Im ersten Act gestehen Don Arias und Leonor das Abenteuer Gutierre's in der Letztern Haus offen ein; im zweiten Act findet die Befreiung Gutierre's und Don Arias' auf Fürbitte des Infanten, statt auf diejenige der frühern Geliebten statt; gegen Schluss des dritten Acts endlich macht der Diener Gutierre's dem König den schauerlichen Vorgang klar, den sich dieser bei Lope selbst combinirt hat. Alle diese kleinen Variationen sind nur Veränderungen, keine Verbesserungen. Wichtiger erscheint im dritten Act das Billet Gutierre's an Mencía mit der Aufforderung, sich auf ihren Tod vorzubereiten, welches ein Zusatz Calderon's, aber mehr ein äusserliches Theatermittel, als ein organisch nothwendiges Glied der Handlung ist.

Als Gesamtergebniss ergibt sich, dass das Verdienst Calderon's an diesem Stücke ein sehr geringes ist und höchstens darin gefunden werden kann, dass die Handlung im einzelnen etwas condensirter, die Sprache gehobener und farbenreicher erscheint, dass aber letzterer Vorzug theilweise wieder durch öfters auftretenden Schwulst paralysirt wird.

Eine wunderbare Tragödie, für welche sich bis jetzt kein Vorbild gefunden hat, ist „EL PINTOR DE SU DESHONRA“. —

Don Juan Roca, ein hochdenkender Edelmann, welcher seine beste Lebenszeit den Musen und der Malerei ausschliesslich gewidmet hat, vermählt sich in schon reiferm Alter mit der schönen Serafina, Tochter des Castellans von Santelmo. Diese hat in die Heirath gewilligt, da ihr heimlicher Bräutigam Don Alvaro angeblich bei einem Schiffbruche das Leben verloren hat. Zu seinem und Serafina's Unglück ist er aber von einer Galeere des Fürsten Ursino gerettet worden, kommt mit dieser nach Neapel und findet zu seiner grössten Verzweiflung die frühere Geliebte auf dem Punkte, mit ihrem Gatten Don Juan nach Spanien abzureisen. Seine Versuche, ihre eheliche Treue wanken zu machen, scheitern an ihrer Standhaftigkeit, und es bleibt ihm nur übrig, sich in sein Schicksal zu ergeben.

Zweiter Act. Serafina hat durch täglichen Umgang ihren edeln Gemahl derart liebgewonnen, dass ihre frühere Neigung zu Don Alvaro gänzlich überwunden ist. Da erscheint letzterer, um ihr neues Glück zu vernichten. Ausser Stande, die Verlorene zu vergessen, hat er ein kleines Schiff gemiethet und ist mit diesem von Neapel nach Barcelona gesegelt. In der Verkleidung eines Matrosen sucht er Serafina auf, aber seine erneuten Liebeswerbungen finden derartigen Widerstand, dass er im Begriffe steht, sein Schiff zu besteigen und enttäuscht nach Neapel zurückzukehren. Jetzt aber greift das Fatum ein. Ein Landhaus, in welchem Don Juan und Serafina als Gäste weilen, geräth in Brand, Don Juan trägt die ohnmächtige Gattin in seinen Armen heraus und übergibt sie dem vermeintlichen Matrosen für kurze Zeit zur Bewachung, um seinen noch im Landhause befindlichen Freunden beizuspringen. Don Alvaro folgt den Einflüsterungen seiner Leidenschaft, trägt die Bewusstlose auf sein Schiff und segelt nach Neapel. Als Don Juan zurückkehrt und sein Misgeschick erfährt, geräth er derart ausser sich, dass er sich ins Meer stürzt, um seine Gattin einzuholen. Natürlich misglückt dieser Verzweiflungsversuch, und der Unglückliche wird nur mit genauer Noth von Schiffen gerettet.

Dritter Act. Don Juan, in richtiger Ahnung, dass Serafina nach Neapel entführt worden ist, begibt sich in niedriger Verkleidung dorthin und tritt als Maler in die Dienste des Fürsten Ursino. Dieser, ein Anbeter der Schwester Don

Alvaro's, Porcia, hat schon früher Serafina bewundert und trifft sie jetzt bei Gelegenheit eines Stelldicheins mit der Geliebten. Die erneute Begegnung erhöht seine Bewunderung derart, dass er Don Juan beauftragt, die schöne Frau heimlich für ihn zu malen. Die Gelegenheit hierzu verschafft ein bestochener Gärtner, welcher Don Juan in einem Gartenhause versteckt. Als nun aber der unglückliche Maler in der zu porträtirenden Persönlichkeit seine entehrte Gattin erkennt und sie im nächsten Augenblicke in des dazukommenden Don Alvaro Armen sieht, reisst er die vorsichtshalber mitgenommenen Pistolen aus dem Gürtel und streckt die Ehebrecher durch zwei Schüsse nieder.

Dieses ergreifende Trauerspiel verdient die wärmsten Lobsprüche; es ist durchaus vortrefflich und erfüllt die Bestimmung der Tragödie, „Furcht und Mitleid zu erregen“, auf die vollständigste Weise. Die arme Serafina kann das Schicksal mit den Worten des Harfners in Goethe's „Wilhelm Meister“ anklagen:

Ihr führt ins Leben uns hinein,  
Ihr lasst den Armen schuldig werden,  
Dann überlasst ihr ihn der Pein,  
Denn alle Schuld rächt sich auf Erden! —

„A SECRETO AGRAVIO, SECRETA VENGANZA.“ — Ein portugiesischer Edelmann, Don Lope de Almeida, hat sich durch Vollmacht mit einer berühmten castilianischen Schönheit, Doña Leonor de Mendoza, vermählt. Letztere hat in diese Verbindung indessen nur aus Verzweiflung über die Nachricht von dem Tode ihres Geliebten Don Luis de Benavides gewilligt. Diese Nachricht stellt sich zu spät als falsch heraus, aber Don Luis gibt deshalb seine Hoffnungen nicht auf, folgt der Angebeteten nach Lissabon und setzt dort seine Liebeswerbungen nicht ohne Erfolg fort. Don Lope kommt der Sache auf die Spur, verstellt sich aber und schweigt. Ein Zwischenfall, welcher einem seiner Freunde zustösst, bringt ihn auf den Gedanken heimlicher Rache. Der Zufall arbeitet ihm dabei in die Hand, denn Don Luis, welcher zu einem Stelldichein mit Leonor fahren will, findet keine Barke und nimmt arglos einen Platz in derjenigen Don Lope's an. Auf hohem Meere wird er von dem beleidigten Gatten niedergestossen und in den Wellen begraben. Der Rächer seiner

Ehre verlässt sodann die Barke, erreicht schwimmend das Ufer und erzählt Leonor, Don Luis sei bei dem zufälligen Umschlagen des Fahrzeugs verunglückt. Die schuldige Frau fällt über diese Nachricht in Ohnmacht, Don Lope trägt sie in sein Landhaus und steckt dasselbe in Flammen. So sind nur die stummen Elemente Zeugen der Rache des leidenschaftlichen Portugiesen gewesen, und obgleich sein König Don Sebastian von der Wahrheit unterrichtet wird, befolgt auch er den Grundsatz, die Tragödie in Schweigen zu begraben.

Man sieht schon aus diesem kurzen Auszuge, dass die Exposition einige Aehnlichkeit mit derjenigen von „EL PINTOR DE SU DESHONRA“ hat. Der Verlauf ist indessen ein gänzlich verschiedener. Während der ältere, reifere Don Juan Roca erst zum Morde schreitet, als er seine Gattin in den Armen des Liebhabers erblickt, greift der feurige junge Portugiese Don Lope zu Dolch und Feuer auf blosse Indicien hin. Dem Leser oder Zuschauer wird allerdings klar, dass Leonor wirklich schuldig ist, aber Don Lope ahnt diese Schuld nur vom Hörensagen. Es mag dahingestellt bleiben, ob dies eine Flüchtigkeit des Dichters ist, oder ob er beabsichtigte, den im Stücke ausdrücklich hervorgehobenen unmässig leidenschaftlichen Charakter des Portugiesen besonders hervorzuheben. Wie dem auch sei, das Stück reiht sich den vorher besprochenen in würdiger Weise an. Nach Versicherung des Dichters am Schlusse, hat sich der geschilderte Vorfall wirklich zugetragen.

„LAS TRES JUSTICIAS EN UNA.“ — Don Lope de Urrea, welcher sich in schon vorgerücktem Lebensalter mit der damals fünfzehnjährigen Doña Blanca vermählt hatte, besitzt — wie er glaubt — aus dieser Ehe einen Sohn, Lope. Dieser macht ihm durch sein schlimmes Naturell viel Kummer und treibt es schliesslich so weit, dass er als Räuber in das Gebirge flüchten muss. Nach Begehung vieler Verbrechen hat er indessen Gelegenheit, sich den neuen Oberrichter von Aragon, Don Mendo Torrellas, zu verpflichten, und dieser erwirkt ihm die Begnadigung König Pedro's des Grausamen von Aragon. Lope verliebt sich in Violante, Tochter Mendo's, und hat deshalb einen Ehrenhandel mit seinem Freunde Don Guillem de Azagra. Don Lope sucht die Streitenden zu trennen, wobei



sich der junge Lope derart aufregt, dass er seinem vermeinten Vater einen Backenstreich verabreicht, der den alten Mann zu Boden wirft. Der auf diese Art Beschimpfte und Misshandelte beklagt sich bei König Pedro. Ein solcher Vorfall zwischen Vater und Sohn erscheint dem weitblickenden Monarchen unnatürlich; er begibt sich deshalb am Abend zu Doña Blanca und dringt in sie, ein etwaiges Geheimniss in Betreff der Geburt ihres Sohnes aufzuklären. Die unglückliche Frau gesteht unter Thränen, Lope sei die Frucht eines Verhältnisses zwischen ihrer verstorbenen Schwester Laura und Don Mendo; sie habe, um die durch Altersverschiedenheit mit ihrem Gemahl vorhandene Kluft zu überbrücken, der Schwester Kind für das ihrige ausgegeben und damit gleichzeitig deren Fehltritt verdeckt. König Pedro lässt nun den jungen Lope erdrosseln und ihm einen Zettel in die Hand geben, welcher besagt, dass durch diese Gerechtigkeitsübung drei Schuldige bestraft seien, d. i. Lope, Don Mendo und Blanca.

Die Handlung dieses Trauerspiels beruht auf einer wahren Begebenheit, wie aus einer Stelle des Bances Cándamo'schen Werks: „*Teatro de los Teatros*“, hervorgeht. Sie ist ebenso interessant als erschütternd, und die Charaktere treten mit ungewöhnlicher Schärfe hervor. Die Sprache ist jedoch etwas mit Cultismo versetzt.

Das gleiche Urtheil darf über unsers Dichters „*EL MAYOR MÓNSTRUO LOS CELOS*“ gefällt werden. Während aber in „*LAS TRES JUSTICIAS EN UNA*“ richtigerweise die Charaktere allein die Katastrophe bedingen, spielt in vorliegendem Trauerspiel das Schicksal eine Hauptrolle; die unglückliche, durch eine Prophezeiung dem Morde geweihte Mariamne fällt nicht als unmittelbares Opfer der Eifersucht ihres Gemahls, sondern das Fatum führt die Hand desselben mit dem verhängnissvollen Dolche in ihr Herz, statt in dasjenige des in der Dunkelheit verfehlten Octavian. Dies ist ein organischer Fehler, welcher allerdings durch grosse Schönheiten verdeckt wird. Der Kern der Handlung ist, kurz gefasst, folgender. Der Tetrarch Herodes verbündet sich mit Marcus Antonius gegen Octavian. Als letzterer siegt, zieht ihm Herodes nach Aegypten entgegen, um seine Unterwerfung anzubieten. Octavian ist indessen so sehr über ihn aufgebracht, dass er ihn einkerkern lässt und mit dem Tode bedroht. Da der un-

glückliche Tetrarch das Bildniss seiner wunderschönen Gemahlin Mariamne in den Händen Octavian's gesehen und gleichzeitig vernommen hat, derselbe wolle im Triumphe in Jerusalem einziehen, ergreift ihn der Gedanke, irgendein Anderer könne — wenn auch nach seinem Tode — das liebreizende Weib besitzen, derart, dass er seinem Vertrauten Filipo den schriftlichen Befehl gibt, Mariamne im Falle seiner (Herodes') Hinrichtung durch den Wachthauptmann tödten zu lassen. Das Schriftstück fällt Mariamne in die Hände, gleichwohl erbittet sie bei dem Einzuge Octavian's die Begnadigung ihres Gemahls. Der hochherzige Römer gewährt ihr Gesuch, obgleich er sich schon früher in ihr Bildniss verliebt und jetzt in ihr dessen Original erkannt hat. Nun aber hat Mariamne das Recht, ihrem überschwänglich eifersüchtigen Gatten seine Mordabsicht in bittern Ausdrücken vorzuwerfen und sich alsdann seinen Blicken durch Abschliessen in einen Flügel des Palastes zu entziehen. Die Eifersucht des Herodes ist jedoch so übertriebener Art, dass er diesen Entschluss Mariamne's bei sich selbst lobt, denn er will gern selbst ihren Anblick entbehren, wenn er ihn dadurch auch Andern entziehen kann. Nie ist wohl die Eifersucht mehr auf die Spitze getrieben worden, als in seiner Aeusserung:

*Pues si á mirarme llegara  
en sus brazos, y pensara  
que era tan dichoso, allí  
me desconociera á mí,  
y que era otro imaginara.*

„Wenn ich mich selbst in ihren Armen sehen könnte und mir vorstellte, ein solches Glück zu geniessen, so würde ich mich selbst nicht mehr kennen und mir einbilden, es sei ein Anderer“ (um die wüthendste Eifersucht zu empfinden). Die Katastrophe tritt indessen, wie bereits oben bemerkt, nur als indirecte Folge dieser entsetzlichen Leidenschaft mit der unabsichtlichen Ermordung Mariamne's durch Herodes ein. — Das Stück ist das Hohelied des „grössten Ungeheuers“: der Eifersucht.

Hat Calderon in seinen bisher besprochenen Tragödien die tiefsten Tiefen der Leidenschaften aufgewühlt, so hat seine Einbildungskraft den höchsten Schwung in seinen Dramen religiösen Inhalts genommen. Kann man denselben oft

die allgemeine Humanitätsidee absprechen, so muss man immer zugeben, dass sie vom specifisch katholischen Standpunkte der Spanier des siebzehnten Jahrhunderts aus, durchaus logisch und von der religiösen Sonderbegeisterung durchglüht sind, welche — verbunden mit dem politischen Zweck — erklärt, warum die Inquisition in Spanien auf so festen Füßen stand.

Beginnen wir mit dem oft besprochenen Trauerspiel „EL PRÍNCIPE CONSTANTE“. Das Stück ist ebenso oft analysirt als überschwänglich gelobt worden; es möge daher eine kurze Recapitulation des Inhalts genügen. Prinz Fernando von Portugal kommt in Begleitung seines Bruders Enrique mit einer portugiesischen Flotte nach Afrika, um Tanger zu erobern. Er wird indessen von dem Könige von Fez besiegt und gefangen genommen. Als sein Lösegeld wird das den Portugiesen gehörige Ceuta verlangt. Prinz Enrique kehrt nach Lissabon zurück, um von König Duarte diese Abtretung zu erwirken. Kaum hat jedoch letzterer die Unglücksbotschaft erhalten, als er in tiefe Schwermuth verfällt und bald darauf stirbt. Bei Eröffnung seines Testaments findet sich, dass er dem Thronfolger Alfonso den Austausch Ceutas gegen den Prinzen Fernando befiehlt. Mit der Vollmacht des neuen Herrschers versehen, begibt sich Enrique nach Fez, aber Fernando weigert sich standhaft, den Ungläubigen eine christliche Stadt gegen seine werthlose Person ausliefern zu lassen. Enrique kehrt unverrichteter Sache nach Portugal zurück, und der König von Fez versucht jetzt, den hartnäckigen Glaubenseiferer durch Mishandlungen und Nahrungsentziehung zum Nachgeben zu bewegen. Dies geht so weit, dass uns der fürstliche Märtyrer wie Hiob, in ekelerregender Weise, mit faulenden Lumpen bekleidet, einen abstossenden Geruch verbreitend, gezeigt wird. In diesem Zustande erfolgt sein Tod auf einer alten Matte. Sein Neffe Alfonso ist indessen mit einer Flotte angekommen, um ihn zu befreien. Der todte Fernando zeigt ihm als verklärte Erscheinung, mit einer Fackel in der Hand vorleuchtend, den Weg zum Siege; die Leiche selbst wird gegen die gefangene Prinzessin Phönix eingetauscht und als Reliquie nach Portugal gebracht.

Dass in dieser Aufopferung für den Glauben etwas Erhabenes liegt, wird niemand bestreiten. Wohl aber kann dem

Dichter der Vorwurf nicht erspart werden, den Aristophanes dem Euripides macht, dass er für seinen Helden durch Vorführung in bejammernswerthem Zustande — in Lumpen — das Mitleid des Zuschauers zu erregen suche. Wo der materielle Ekel anfängt, hört die Kunst auf. Im übrigen hat das Stück auch eine starke Beimischung Cultismus, und eine wirklich tiefsinnige Rede ist eigentlich nur die letzte Ansprache des Prinzen an den König von Fez.

Das muthmaassliche Vorbild unsers Stücks, Lope de Vega's „FORTUNA ADVERSA DEL INFANTE DON FERNANDO DE PORTUGAL“, soll sich (aus der Osuna-Bibliothek stammend) in der Nationalbibliothek zu Madrid befinden, aber die Nachforschungen, welche der Verfasser dort nach dem betreffenden Buche anstellen liess, haben leider bis zum gegenwärtigen Augenblicke zu keinem Resultate geführt. Es bleibt deshalb nur übrig, die Aeusserungen des Herrn von Schack („Geschichte der dramatischen Kunst und Literatur in Spanien“, Band I, Anhang S. 85 fg.) über das vor Jahren von ihm untersuchte Drama zu reproduciren. Die Stelle lautet:

„Ein nur schwaches Vorbild zu seinem standhaften Prinzen konnte Calderon in Lope's «FORTUNA ADVERSA DEL INFANTE DON FERNANDO DE PORTUGAL» finden; allein wie unermesslich sein Drama auch das seines Vorgängers überragt, so entdeckt man doch in diesem viele Züge, welche der spätere Dichter aufgenommen und feiner hervorgearbeitet hat. So findet sich bei Lope schon das Liebesverhältniss zwischen der maurischen Prinzessin (hier Arminda genannt) und Muley, die Schonung Fernando's gegen letztern und endlich die wunderbare Erscheinung des Prinzen, indessen nicht um die Christen zum Siege zu führen, sondern um die Mitgefangenen zur Heimführung seiner Gebeine nach Portugal zu ermahnen.“

Wird „EL PRÍNCIPE CONSTANTE“ im allgemeinen zu sehr gelobt, so ist das Gegentheil bei dem wenig bekannten Drama „EL GRAN PRÍNCIPE DE FEZ, DON BALTASAR DE LOYOLA“ der Fall. Dasselbe hat allerdings bei der Darstellung den Hauptfehler, in höchst undramatischer Weise abzuschliessen, was daran liegen mag, dass der Dichter einen zweiten Theil zu schreiben beabsichtigte. Auch fällt der dritte Act überhaupt etwas ab. Hingegen enthält es einige der originellsten, packendsten Scenen der Calderon'schen Muse und ist weit



weniger als „EL PRÍNCIPE CONSTANTE“ durch Cultismus entstellt. Der Kern der Handlung ist in Kürze folgender. Prinz Mahomat von Fez, eine nachdenkende Natur, grübelt beständig über die Stelle des Koran, dass Maria und ihr Sohn vom Tribut an den Satan befreit gewesen seien. Die Aufklärung wird ihm zu Theil, als er in Erfüllung eines Gelübdes zur Grabstätte Mohammed's wallfahrten will, auf der See in die Gefangenschaft der Malteserritter geräth und von diesen nach Malta gebracht wird. Hier fällt ihm die Lebensgeschichte des heiligen Ignaz von Loyola von Pater Rivadeneyra in die Hände, in welcher sich der Heilige mit einem Mauren über die dem Prinzen unklare Glaubenslehre unterhält. Der Eindruck, welchen das Buch auf Mahomat macht, ist jedoch nicht tief genug, um ihn zum Wechsel seiner Religion zu veranlassen, und er segelt nach Erlegung seines Lösegeldes nach seinem frühern Bestimmungsorte ab. Auf hoher See überfällt ihn ein wüthender Sturm, das Anrufen des Propheten bleibt ohne Wirkung, die Wogen sprühen Feuer, und Mahomat entschliesst sich angesichts dieses Wunders, die Hülfe der Jungfrau Maria anzuflehen. Sofort klärt sich das Unwetter auf, Maria erscheint auf einem Drachen inmitten einer Wolke, und Mahomat kehrt nach Malta zurück, um sich taufen zu lassen. Die Nachricht von seiner Bekehrung erregt in Fez, wo er durch den Tod seines Vaters die Königswürde ererbt hat, einen solchen Sturm der Entrüstung, dass seine Bildsäule öffentlich der Königsabzeichen beraubt und sein Söhnchen Muley zum Herrscher ausgerufen wird. Dies sieht Mahomat in Vision, aber nichts erschüttert seine religiöse Ueberzeugung, und das Stück verlässt ihn in Rom, im Begriffe, nach Loretto zu wallfahrten.

Das Drama ist von reiner, durchaus wohlthuender religiöser Begeisterung durchdrungen. Der Geist des Lesers wird durch die tiefsinnigen Speculationen des Prinzen angenehm beschäftigt, während der Zuschauer ausserdem durch eine Fülle der prächtigsten, originellsten Visionen auch sinnlich unterhalten wird. Vor allem ist die Scene hervorzuheben, in welcher der Prinz das Buch von Rivadeneyra liest. Hier ist der ebenso eigenthümliche als mächtig packende Effect angewandt, den Prinzen leise vor sich hin lesen zu lassen, während die Personen des Dialogs, der heilige Ignaz und der Maure, persönlich auftreten und die gleichen Worte laut

sprechen: eine Verkörperung der glühenden Phantasie des Prinzen. Die zweite merkwürdige Vision ist gegen Schluss angebracht. Der gute und der böse Genius streiten sich darum, ob der Prinz auch Märtyrer genannt werden könne, da er sein Blut nicht thatsächlich, sondern nur in Gedanken für den Glauben vergossen habe. Der böse Genius bekämpft dies, aber der gute zeigt ihm in Vision die beabsichtigte Opferung Isaak's durch Abraham, die Gott als wirklich geschehen betrachtet und so die Absicht für die That angenommen habe.

Nach der Angabe Hartzenbusch's in dessen Calderon-Ausgabe, hat Lope de Vega eine frühere Comödie über den Titelhelden des soeben besprochenen Stücks verfasst. Sollte dies in der That der Fall sein, so liegt die Vermuthung nahe, Calderon habe das Drama seines Vorgängers benutzt und demselben vielleicht gerade die charakteristischsten Scenen entlehnt. — Um zu zeigen, wie wenig Calderon (oder Lope de Vega, falls dieser des Erstern Vorbild war) dem angezogenen Buche des Paters Rivadeneyra verdankte, sei hier die betreffende Stelle des III. — nicht V. — Kapitels (gleichlautend in den Ausgaben von 1585 und 1605) übersetzt: „Der Maure gab zu, dass diese selige Frau (Maria) vor und während der Geburt Jungfrau gewesen sei, da es der Grösse und Majestät ihres Sohnes so gebührte. Aber er sagte, dass dies nach der Geburt nicht so gewesen sei, und brachte falsche und anscheinende Gründe vor, um es zu beweisen, welche unser Ignatius widerlegte, indem er mit allen seinen Kräften danach trachtete, den Mauren zu enttäuschen und ihn zur Erkenntniss dieser Wahrheit zu führen. Er konnte es aber mit ihm nicht zuwege bringen, vielmehr ging der Maure vorwärts, indem er Ignatius allein zurückliess“ u. s. w. Der Zug, dass dem Heiligen der Gedanke kam, dem Mauren die Wahrheit mittels Dolchstichen beizubringen, findet sich sowohl bei Rivadeneyra wie bei Calderon. — Hiermit vergleiche man die oben angedeutete wundervolle Scene gegen Ende des zweiten Acts unsers Schauspiels.

„EL JOSEF DE LAS MUJERES“ ist ebenfalls ein Drama, in welchem die religiöse Begeisterung in durchaus würdiger Art auftritt. Es behandelt einige Lebensepisoden und das Märtyrertum der heiligen Eugenia, der hochgebildeten Tochter

des Präfecten Philippus von Alexandrien, welche durch eine Stelle in den Korintherbriefen Pauli auf den Gedanken eines einzigen Gottes gebracht wird. Auch sie hat, gleich Prinz Mahomat, in ihrem Studirzimmer einen guten und einen bösen Genius in Gestalt eines alten Eremiten und des Dämons zur Seite, welche nur ihr sichtbar sind. Der Dämon versucht, nachdem seine Ueberredungskunst gescheitert ist, sie durch Erregung ihres Hochmuths, dann durch Erniedrigung zu unterjochen, beides jedoch mit dem gleichen Misserfolge. Die in dieser Periode so häufig verwendete Idee, dass der Dämon in den Körper eines todten Menschen fährt und dessen Rolle weiter spielt, ist hier mit Glück angebracht. Die Handlung ist im ganzen zu reich, um den Gedanken der von Eugenia gefundenen Gottesidee so herauszubringen, wie es sich gehörte; wahrscheinlich ist das Stück aus des Dichters früherer Zeit, worauf auch die durchaus reine Sprache hinweist. Es scheint eine Vorarbeit zu dem ebenfalls der Heiligenlegende angehörigen, mit Recht hochberühmten Drama:

„EL MÁGICO PRODIGIOSO“. — Cipriano, ein junger Edelmann in Antiochia, kann eine Stelle des Plinius: „Gott ist eine höchste Güte, ein Wesen, eine Substanz, ganz Augen, ganz Hände“, nicht mit dem römischen Polytheismus vereinigen und grübelt in der Einsamkeit oft darüber nach. Der Dämon, welcher verhindern will, dass der Forscher die richtige Lösung durch Annahme des Christengottes entdecke, findet sich in Gestalt eines verirrtten Reisenden bei ihm ein und sucht die betreffende Stelle auf seine Weise zu erklären. Da ihn jedoch Cipriano siegreich widerlegt, beschliesst er, denselben nicht mehr mit geistigen, sondern mit fleischlichen Waffen zu bekämpfen. Als Werkzeug für diesen Angriff fasst er die berückend schöne Justine, eine heimliche Christin, ins Auge. Diese hat zwei andere vornehme Bewerber, Lelio und Floro, welche von Cipriano bei einem Duell betroffen und durch sein Anerbieten getrennt werden, er wolle bei Justinens Vater Lisandro für denjenigen anhalten, für den sich die Schöne selbst entscheide. Cipriano hält sein Versprechen, wird aber durch geheime Einwirkung des Dämons von Justinens Schönheit derart in Banden geschlagen, dass er sich selbst um ihre Liebe bewirbt. Als Justine die Anträge ihrer drei Anbeter entrüstet zurückgewiesen hat, versucht der Dä-

mon, einen Schatten auf ihren guten Ruf zu werfen, um sie nachher zu wirklicher Sünde zu verleiten. Er lässt sich deshalb nächtlicherweile in Gestalt eines Galans vor den Augen Lelio's und Floro's von Justinens Balkon herunter und veranlasst dadurch, dass diese beiden sowie der hinzukommende Cipriano an ihrer Tugend zweifeln.

Zweiter Act. Cipriano begegnet Justine auf der Strasse, glaubt sich durch das Vorausgegangene zu erneuten Liebeswerbungen berechtigt, wird aber mit der harten Aeusserung, „es sei ihr bis zum Tode unmöglich, ihn zu lieben“, abgewiesen. Ausser sich vor Liebesraserei, ruft er aus, er wolle für den Genuss dieses Weibes die Seele geben. Die Stimme des unsichtbaren Dämons antwortet: „Ich nehme sie an“, ein fürchterliches Unwetter erhebt sich, Cipriano sieht auf der empörten See ein Schiff untergehen, und der Dämon schwimmt auf einer Planke ans Land. Von Mitleid bewegt, fragt ihn Cipriano um seine Schicksale. Der Dämon erzählt in zweideutigen Worten die Geschichte seines Falles aus dem Himmel und lässt geschickt einfließen, dass er die Magie verstehe und lehren könne. Der von Liebe verblendete Jüngling fasst sofort den Gedanken auf, er könne mittels dieser Kunst in den Besitz Justinens gelangen. Nachdem der Dämon durch eine abermalige Erscheinung den Ruf Justinens nochmals befleckt, einen neuen Streit zwischen Lelio und Floro hervorgerufen und dadurch deren Verhaftung bewirkt hat, kehrt er zu Cipriano zurück. Er erpresst von demselben das Geständniss seiner leidenschaftlichen Liebe, sowie die wiederholte Versicherung, dass er die Seele für den Genuss der Geliebten geben wolle. Der Versucher nimmt ihn jetzt thatsächlich beim Wort, und nachdem er seine Kunst durch Versetzen eines Berges und eine Vision Justinens bewiesen hat, verschreibt ihm der bekehrte Jüngling die Seele mit seinem Blute, unter der Bedingung, dass er ihm binnen eines Jahres durch Lehren der Magie zum Besitze Justinens ver helfe.

Dritter Act. Cipriano hat ein Jahr lang Magie studirt und glaubt sich jetzt im Stande, durch seine Kunst Justine herbeizuziehen. Der Dämon, welcher weiss, dass der freie Wille nicht durch Zauber bezwungen, sondern nur beeinflusst werden kann, sucht Cipriano's Beschwörung bei Justine durch Vorspiegelung lüsterner Bilder und Gesänge zu unter-



stützen. Seine Bemühungen scheitern jedoch an dem Gottvertrauen der schönen Jungfrau, und diese sucht Zuflucht vor weitem Verfolgungen in dem Tempel der heimlichen Christen. Die Beschwörungen Cipriano's haben jetzt nur den Erfolg, dass ihm ein schemenhaftes Ebenbild Justinens erscheint. Blind vor Liebeswuth fasst er es in die Arme, da fällt dessen Hülle, und ein Skelett grinst ihm mit den Worten entgegen: „So, Cipriano, sind alle Herrlichkeiten der Welt.“ Nun gehen dem getäuschten Jüngling die Augen auf, er fordert von dem hinzukommenden Dämon seine Seelenverschreibung zurück, erpresst von demselben durch logische Schlüsse, dass es einen Gott gibt, wie ihn Plinius erklärt, und dass dieser der Gott der Christen ist. Auf dessen „höchste Güte“ und Barmherzigkeit baut er nun seine Hoffnung auf Befreiung von dem Joche des Dämons, lässt sich taufen, bekennt öffentlich seine Bekehrung, erleidet den Märtyrertod und löscht mit dem dabei vergossenen Blute seine Schuldverschreibung aus. Justine, welche in der heimlichen Christenversammlung betroffen worden war, erleidet gleichfalls die Todesstrafe, da der Statthalter damit auch die Zwistigkeiten zwischen Lelio und Floro beseitigt. Kaum hat der Henker hinter der Scene sein Werk vollbracht, so erscheint eine Blitz und Donner speiende Wolke, aus welcher der Dämon, auf einem Drachen reitend, sichtbar wird. Auf Gottes Befehl verkündet er, dass Justinens Tugend eine fleckenlose sei und dass Cipriano Erlösung gefunden habe. Hier fällt der Vorhang über eins der schönsten Dramen der spanischen Literatur. Dasselbe verdankt Mira de Amescua's „EL ESCLAVO DEL DEMONIO“, Guillem de Castro's (?) „EL PRODIGIO DE LOS MONTES“, vielleicht auch Luis Velez de Guevara's „LA ROSA ALEJANDRINA“ einige Ideen, aber dieselben sind nur als Beiwerk verwandt, während die Entwicklung des Grundgedankens — soweit wir bei dem unersetzlichen Verlust von etwa 1500 Dramen des Altmeisters Lope de Vega urtheilen können — nur Calderon gehört. Und wie meisterhaft ist diese Entwicklung! Beim ersten Erscheinen sucht der Dämon Cipriano's Verstand zu verwirren; bei seiner zweiten Erscheinung (als Schiffbrüchiger) erregt er Cipriano's Mitleid und wirkt damit auf sein Herz; erst bei der dritten Begegnung, als auch noch Cipriano's Sinne durch die Liebesraserei für Justine aufs höchste ge-

stachelt sind, glaubt er ihn genügend vorbereitet, um sich seine Seele verschreiben zu lassen. Und wie wunderbar ist erdacht, dass gerade die Liebe zu Justine, durch welche der Dämon Cipriano von seinem Nachdenken über die Gottesidee abbringen will, infolge der Enttäuschung durch die falsche Justine (das Skelett) zur Ursache wird, dass der Jüngling in dem Christengotte das lange gesuchte Ideal erkennt! Welch grossen Vortheil hatte der strengkatholische Spanier gegen unsern freigläubigen Goethe dadurch, dass jener seinen Wahrheit-suchenden in die geöffnete Pforte der geoffenbarten Religion als letztes Ziel alles Wissens einführen konnte, während der Goethe'sche Faust heute noch einer befriedigenden Lösung harrt! Der Unterschied zwischen beiden Schöpfungen fällt überhaupt sofort in die Augen. Faust, der grübelnde Nordländer, studirt Magie aus Wissensdrang und erst, als ihn diese sowie jede andere Wissenschaft nicht befriedigt, sucht er in materiellen Genüssen, was er in den geistigen nicht gefunden. Cipriano aber, der sinnliche Südländer, geht den umgekehrten Weg; er beschäftigt sich mit der vermeintlichen Krone der Wissenschaften, der Magie, erst nachdem er die schöne Justine gesehen hat und nur, um sie zu besitzen. Sein Grübeln über die Stelle des Plinius vor dem Anblick Justinens darf durchaus nicht mit dem Studium Faust's verwechselt werden; Cipriano's Nachdenken ist die instinctive Ahnung der christlichen Heilslehre, Faust's Studium ein Gefühl der Unbefriedigung, ein gewaltsames Streben, die Lücken des menschlichen Wissens und Erkennens auszufüllen. Deshalb kann auch Cipriano's Streben befriedigt werden, während Faust's Sehnen ewig ein eitles bleiben muss.

Bevor wir das Stück verlassen, sei noch auf eine Lücke der Handlung aufmerksam gemacht. Warum ist Justine nur das Pflegekind Lisandro's, ein dramatisch ganz unnöthiger Umstand, da Beide Christen sind, und warum offenbart er ihr dies so spät, oder überhaupt? Da Calderon nicht der Mann war, einen Faden aufzunehmen, um ihn einfach wieder fallen zu lassen, so darf vermuthet werden, dass er schliesslich Justine in irgendeine verwandtschaftliche Beziehung zu einer der Hauptpersonen, etwa zu Cipriano oder dem römischen Statthalter bringen wollte, um das tragische Interesse zu steigern, und dass er dies aus Vergesslichkeit nachher unterlas-

sen hat. Vielleicht aber deutet dieser Umstand auch darauf, dass Calderon — wie in „EL MÉDICO DE SU HONRA“, „EL ALCALDE DE ZALAMEA“ u. s. w. — einem verlorenen Drama Lope de Vega's gefolgt ist. Sollte dies der Fall gewesen sein, so darf aber jedenfalls — Calderon's religiös-grübelnder Eigenart zufolge — angenommen werden, dass er sein Vorbild philosophisch vertieft und hierdurch zu seinem wirklichen geistigen Eigenthum gemacht habe.

In „LAS CADENAS DEL DEMONIO“ haben wir eine armenische Prinzessin, Irene, welche — von ihrem Vater wegen einer Prophezeiung in einem Thurme gefangen gehalten und deshalb von Unmuth gegen die himmlischen Götter erfüllt — den höllischen Gottheiten ihre Seele übergeben will. Der Dämon, in der Gestalt Astarot's, nimmt sie beim Wort, aber der heilige Bartholomäus kommt nach Armenien, bindet Astarot mit einer feurigen Kette erst die Zunge, dann nach einer Disputation über die Gottheit Christi den ganzen Körper fest und macht alle seine Pläne zu Schanden. Obgleich der Apostel schliesslich den Märtyrertod erleidet, nimmt Armenien die christliche Lehre an, und Irene wird als Christin ihrer Verpflichtung gegen den Dämon ledig. Die Frömmigkeit des Stücks ist eine disputirende und deshalb nicht wohlthuende; diesem Tone entspricht auch die geschraubte Diction.

In „LOS DOS AMANTES DEL CIELO“ begegnen wir verschiedenen Ideen des „MÁGICO PRODIGIOSO“, „EL JOSEF DE LAS MUJERES“ u. s. w. Auch eine äusserliche Aehnlichkeit mit Goethe's Faust findet sich in dem Umstande, dass Crisanto gerade über denselben Text: „Im Anfang war das Wort“, grübelt. Wir glauben indessen kaum, dass Faust sich mit den Erklärungen dieser Stelle, welche Crisanto zum Christenthume führen, zufrieden gegeben hätte. Wie dem auch sei, so ist das Drama in würdiger Sprache geschrieben, und der einseitige Religionsenthusiasmus, in die ersten Zeiten des Christenthums verlegt, von wirklichem Todesmuth begleitet, ist ein dramatischer Hebel, welcher bei einer christlichen Zuhörerschaft nie seine Wirkung verfehlen kann. — Ein Beispiel, wie Calderon sich über seine eigenen Anachronismen lustig macht, findet sich in einer Anekdote, welche der Gracioso zum besten gibt: „Ein Mönch . . . . doch dies ist nicht gut, denn es gibt ja in Rom jetzt noch keine Mönche.“

„LA AURORA EN COPACABANA“ behandelt die Einführung des Christenthums in Peru. Die dramatische Handlung ist zerfetzt und das ganze Mirakelwesen so widerlich als möglich. Wer allerdings das Dargestellte wirklich glauben kann, mag das Stück interessant und sogar stellenweise packend finden.

Das Gleiche kann von „LA VÍRGEN DEL SAGRARIO“ gesagt werden, der Geschichte eines Muttergottesbildes.

„LA EXALTACION DE LA CRUZ“ führt uns vor, wie das heilige Kreuz von König Cosdroas von Persien aus Jerusalem weggeführt, aber von dem griechischen Kaiser Heraklius wiedererobert und auf dem Altar des Tempels zu Jerusalem aufgestellt wird. Die Sprache des Stücks ist geschraubt, aber die innerliche Glaubensglut, welche dasselbe durchdringt, verbunden mit dem grossartigen Schauapparat, muss einen mächtigen Eindruck auf das Theaterpublikum Calderon's hervorgebracht haben.

Sind die zuletzt besprochenen Dramen geeignet, durch die Einseitigkeit ihres Standpunkts den innerlichen Widerspruch des Lesers zu erregen, so muss die Tendenz des jetzt zu besprechenden:

„LA DEVOCION DE LA CRUZ“ geradezu unsere Entrüstung herausfordern. Dass die ganz mechanische Werkheiligkeit — Verehrung für alles, was auf das Kreuzeszeichen Bezug hat — genügt, einem grossen Verbrecher die Gnade Gottes zu sichern, ist eine unhaltbare Theorie. Verschlimmert wird dieselbe noch dadurch, dass dieser Verbrecher schon gewissermaassen bei der Geburt zur Seligkeit prädestinirt ist, indem er ein Muttermal in Kreuzesform mit auf die Welt gebracht hat, also schon während der Begehung seiner Sünden auf Verzeihung bauen darf. Abgesehen hiervon, verdient jedoch das Drama vermöge seiner packenden Handlung, scharfen Charakterzeichnung und poetisch leidenschaftlichen, energischen Sprache die wärmsten Lobsprüche; es ist eins derjenigen Stücke, welche uns wider unsere Vernunft eine tiefe Bewunderung abringen. Sein Inhalt ist in Kürze folgender. Eusebio, ein Findling unbekannter Abkunft, macht einer edeln Jungfrau von Siena, Julia Curcio, den Hof. Deren Bruder Lisardo kommt dieser Liebe auf die Spur, fordert Eusebio zum Zweikampf, wird aber von demselben getödtet. Julia



wird von ihrem Vater in ein Kloster gebracht, während Eusebio, um sich der Justiz zu entziehen, als Räuber in das Gebirge flüchtet. Hier begeht er eine Anzahl scheusslicher Verbrechen und beabsichtigt, dieselben durch eine Vergewaltigung Julia's in ihrer Klosterzelle zu krönen. Schon ist er vermittels einer Leiter zu ihr gedrungen, schon ist er im Begriffe, seine Schandthat auszuführen, als er auf ihrer Brust dasselbe Kreuzeszeichen entdeckt, mit welchem er zur Welt gekommen ist. Seine Kreuzverehrung bewegt ihn nunmehr, Julia von sich zu stossen, während diese — von solcher Verschmähung angestachelt — nach Eusebio's Abgang dessen eigene Leiter zur Flucht aus dem Kloster und Aufsuchen des spröden Geliebten benutzt. Julia's Vater, Lisardo Curcio, erhält unterdessen von der Obrigkeit den Auftrag, mit einer Schar bewaffneter Landleute die Bande Eusebio's aufzuheben. Nach kurzem Gefecht wird letztere vernichtet und Eusebio getödtet. Auf dessen Brust entdeckt der alte Curcio zu seinem Entsetzen das Kreuzesmal, welches den Todten als seinen kurz nach der Geburt verlorenen Sohn und Zwillingsbruder Julia's kennzeichnet. Eusebio's Kreuzverehrung und seine einstige Barmherzigkeit gegen einen Priester bewirken nun, dass letzterer — von Eusebio's miraculös noch nicht entseeltem Leichnam gerufen — erscheint und demselben nach Beichte seiner Sünden Absolution ertheilt. Hierauf sinkt der todte Körper wieder zusammen, während die Seele zur göttlichen Gnade eingeht. Julia, welche in Räubertracht von ihrem Vater erkannt wird und von demselben getödtet werden soll, umfasst das Kreuz, neben welchem Eusebio geboren und gestorben ist, und wird von diesem auf den Schwingen der Luft hinweggetragen, um ihre Sünden im Kloster zu büssen.

Mit dem Titel „LA CRUZ EN LA SEPULTURA“ findet sich die erste Bearbeitung dieses Stücks unter dem Namen Lope de Vega's im 28. Bande der „*Diferentes*“ und der „*Extra-vagantes*“. Die Autorschaft Lope's scheint, dem Stile nach, gänzlich ausgeschlossen, aber ein Vergleich beider Versionen ist dennoch sehr interessant, da Calderon in der zweiten Bearbeitung nicht allein Zusätze, sondern auch Abstriche gemacht hat. Wir wollen den Leser mit ausführlicher Angabe der Varianten nicht ermüden, nur soll bemerkt werden, dass die Veränderungen und Zusätze der zweiten Bearbeitung im all-

gemeinen in gespreizterm Stile gehalten sind und dass der Bühneneffect am Schlusse stark gesteigert ist, indem Julia, statt — wie in der alten Ausgabe — einfach vor ihrem erzürnten Vater zu fliehen, das Kreuz neben Eusebio's Leichnam umklammert und mit ihm davonschwebt.

In „EL PURGATORIO DE SAN PATRICIO“ wird es einem ebenso schlimmen Verbrecher wie Eusebio, Ludovico Enio, nicht so leicht gemacht, Vergebung seiner Sünden zu erlangen. Er muss in die Höhle des heiligen Patrick eindringen, in welcher das Fegefeuer und die Höllenstrafen dargestellt sind, und erst nachdem er alle diese Schrecken gekostet hat, ist er würdig, ein besseres Leben zu beginnen. Die Schilderung des von ihm bei dem gefährlichen Abenteuer Erlebten ist wahrhaft erhaben. — Auf die Legende, welche dem Stücke zu Grunde liegt, haben wir schon bei Besprechung des Lope'schen „EL MAYOR PRODIGIO“ (Band I, S. 203) hingewiesen.

„LOS CABELLOS DE ABSALON.“ Der erste Act schildert uns die blutschänderische Liebe Ammon's zu seiner Schwester Tamar, der zweite deren Rache durch die Hand Absalon's, der dritte die Empörung Absalon's gegen seinen Vater David und des Erstern Tod. In diesem Drama begegnen wir der unglaublichen Thatsache, dass der grosse Calderon seinen ganzen zweiten Act beinahe buchstäblich dem dritten Acte der „VENGANZA DE TAMAR“ von Tirso de Molina nachgeschrieben hat, ein Beispiel literarischen Piratenthums, wie es die in dieser Beziehung so hervorragende zweite Periode der altspanischen Dramatik nicht nochmals aufzuweisen hat. Im ersten Acte findet sich ausserdem eine, wenn auch nicht sklavische Nachahmung der Scene Tirso's im zweiten Aufzuge der „VENGANZA DE TAMAR“, in welcher Tamar, auf die Bitten Ammon's hin, dessen angebliche Geliebte darstellt. Das Drama hat, Calderon's gewöhnlicher Mache entgegen, eine höchst unverhältnissmässige Eintheilung der Handlung, denn in den beiden ersten Acten bleibt Absalon durchaus im Hintergrunde, während er im dritten der Hauptheld ist. Diesen Fehler hat Tirso vermieden, indem er sein Stück mit der Ermordung Ammon's schliessen lässt. Auch im übrigen hat hier Calderon keine glückliche Hand gehabt, denn die von ihm selbst verfassten beiden Aufzüge stechen sehr unvortheilhaft gegen den so unverfroren in Besitz genommenen zweiten Act ab.

„LA SIBILA DEL ORIENTE Y GRAN REINA DE SABÁ“ ist ein Beispiel derjenigen Gattung dramatischer Compositionen, welche Calderon's Poesie das Stigma als Giftblume eingetragen haben. Die überschwängliche, farbenschimmernde Sprache, die den Eindruck göttlicher Offenbarungen hervorrufenden Ergüsse der Königin von Saba, die Wunderatmosphäre, welche den zum Christuskreuz bestimmten, dreierlei Früchte tragenden Baum umgibt: alles dies versetzt uns in eine Treibhausluft, in welcher grellfarbige Orchideen ihre betäubenden Düfte ausströmen. Dass der Dichter selbst mehr ein solches Stimmungsbild als ein Drama liefern wollte, mag aus dem durchaus undramatischen Schlusse des Stücks gefolgert werden. — Der Stoff eignete sich überhaupt in Calderon's Händen besser für ein geistliches Festspiel als für ein Drama, was sein schönes Auto „EL ÁRBOL DEL MEJOR FRUTO“ beweist.

„JUDAS MACABEO“ hat eine magere, aber logisch verarbeitete Handlung mit fast durchgehends schöner und würdiger Sprache. Der Schluss ist unbefriedigend, wird aber durch die Bezeichnung des Stücks als „Primera parte“ einigermaßen entschuldigt.

Geschichtlichen Inhalts sind folgende Stücke:

„LA HIJA DEL AIRE“, erster und zweiter Theil. Beide Dramen behandeln die Geschichte der Semiramis in durchaus würdiger, gehobener Weise, von einigen cultistischen Schönpflästerchen abgesehen. Geradezu gewaltig ist der Charakter der Heldin herausgebracht. Schon als sie von Tiresias noch in der Höhle gefangen gehalten wird, bricht ihr hoher Sinn hervor; als Memnon sie befreit, liebt sie ihn aus Dankbarkeit, verlässt ihn aber, als sie bemerkt, dass ihr Ehrgeiz durch die Liebe des Königs Ninus einen unendlich weitem Spielraum erhält. Jetzt schwingen sich ihre Gedanken so hoch auf wie die Vögel, von denen sie den Namen hat; ein König als Gemahl genügt ihr nicht mehr, sie will selbst regieren. Der Vergiftung des Ninus folgt ihre glorreiche Regierung, bis das undankbare Volk nach Veränderung verlangt und die Thronbesteigung ihres Sohnes Ninias fordert. Die tiefgekränkte Fürstin zieht sich in der ersten Aufwallung ganz vom Staatsleben zurück, aber ihr gewaltiger Geist lässt ihr keine Ruhe, bis sie Ninias — der ihr täuschend ähnlich sieht — in einen Thurm gesperrt hat und in männlicher Tracht unter seinem Namen regiert.

Abermals versucht sie jetzt das Schlachtenglück, welches ihr so oft gelächelt, aber diesmal ereilt sie das Fatum: von vielen Pfeilen tödlich getroffen, beendet sie ihre Heldenlaufbahn. Vor ihrem Hinscheiden schweben ihr die begangenen Verbrechen vor: ihre Undankbarkeit gegen den ihrethalben geblendeten Memnon, die Vergiftung ihres Gemahls, der Thronraub an ihrem Sohne. Die Stelle ist wahrhaft Shakespearisch. Semiramis phantasirt, indem sie in ihrem Fiebertraume nacheinander Memnon, Ninus und Ninias vor sich sieht:

(Zu Memnon.) Nicht ich beraubte dich des Augenlichtes....

(Zu Ninus.) Nicht ich war es, die dir das Gift gegeben....

(Zu Ninias.) Und wenn ich dir das Königreich geraubt,  
So gebe ich es jetzt schon dir zurück....  
Verlasst mich, quält mich nicht, ihr seid gerächt,  
Denn ich zerfleische sterbend mir das Herz....  
Ich war Semiramis, ich war die Tochter  
Der Luft, und nun geh' ich in diese auf! (Sie stirbt.)

Ein dramatischer Fehler der gewaltigen Composition liegt in dem Umstande, dass Semiramis einfach als Kämpfende in der Schlacht stirbt, also nicht den Folgen ihrer Verbrechen zum Opfer fällt. Dies hat Virués in seiner „GRAN SEMÍRAMIS“ besser empfunden, indem er die verbrecherische Mutter durch die Hand des tyrannisirten Sohnes sterben lässt. Richtigerweise haben Virués und Calderon aber die verschiedene Katastrophe durch die durchaus abweichende Charakterzeichnung des Ninias vorbereitet. Virués schildert ihn als das körperliche und geistige Ebenbild der Mutter, Calderon dagegen hebt die körperliche Aehnlichkeit gegen die moralische Verschiedenheit, den sanften, weibischen Charakter des Ninias ausdrücklich hervor. Dass im ganzen das Werk Calderon's demjenigen des Virués unendlich überlegen ist, bedarf nur beiläufig der Erwähnung. — Es verdient noch bemerkt zu werden, dass Lope de Vega, nach dem Katalog in „EL PEREGRINO EN SU PATRIA“, ein Drama „LA SEMÍRAMIS“ verfasst hat. Dieses scheint aber leider verloren zu sein.

„DARLO TODO Y NO DAR NADA“ ist die Geschichte Alexander's des Grossen und seiner Geliebten Campaspe, welche er dem Maler Apelles abtritt. Die Sprache des Stücks geht auf Stelzen, Apelles trägt Mantel und Degen, und die Handlung ist so spanisch, dass Alexander recht gut irgendein Alfonso



von Castilien sein könnte, welcher seine Leidenschaften durch Verzicht auf eine von ihm umworbene Dame besiegt. Das Stück wurde bei Gelegenheit der Geburtsfeierlichkeiten des Prinzen Felipe Próspero aufgeführt und enthält eine höchst geschickte Schmeichelei für dessen Vater Philipp IV. Alexander wird nämlich angeredet:

*Hijo del grande Filipo ....  
Eso que te digo, baste,  
Pues no hay que ser más, que ser  
Hijo de Filipo el Grande ....*

„LAS ARMAS DE LA HERMOSURA.“ Der Titel bezeichnet die Thränen, mit welchen die schöne Veturia ihren Gemahl Coriolan zur Aufhebung der Belagerung Roms bestimmt, als „die Waffen der Schönheit“. Damit ist auch der Stoff des Dramas angedeutet. Die Ausführung ist nicht als eine gelungene zu bezeichnen. Die Römer sind gar zu gespreizt und können die spanische Urheberschaft nicht verleugnen; die Sprache der wahren Leidenschaft fehlt, und der Schluss, dass Coriolan den Römern einen billigen Frieden gewährt, mit dessen Bedingungen auch die Sabiner einverstanden sind, ist geradezu schwach.

Eine Vorarbeit zu dem eben besprochenen Stücke ist das von Calderon in Gemeinschaft mit Montalvan und Don Antonio Coello verfasste Drama „EL PRIVILEGIO DE LAS MUJERES“. Die Disposition der Handlung hat keine organische Veränderung erfahren, und Calderon hat nicht allein aus seinem eigenen ersten Acte, sondern sogar auch aus den beiden Acten seiner Mitarbeiter ganze Stellen — theilweise wörtlich, theilweise nur wenig verändert — in „LAS ARMAS DE LA HERMOSURA“ herübergenommen. Nebenbei sei bemerkt, dass die Acte Montalvan's und Coello's einige auffallend schöne Stellen enthalten, welche in Calderon's Drama fehlen. So sagt in Coello's Act der alte Senator Aurelio zu seinem Sohne Coriolan:

*Mira, ¡oh jóven imprudente!  
que ser de enojo, valiente,  
no es dejar de ser cobarde.*

Hätte der „grosse“ Corneille in irgendeinem seiner Dramen diesen Ausspruch gethan, so wäre derselbe von den

französischen Kritikern längst in alle Welt hinausposaunt worden.

Das Schauspiel „EL SEGUNDO SCIPION“ ist eher noch frostiger als „LAS ARMAS DE LA HERMOSURA“. Es wurde zur Feier eines Geburtstages Karl's II. verfasst und soll offenbar dem „SEGUNDO CARLOS“ durch die Andeutung seiner Aehnlichkeit mit dem „SEGUNDO SCIPION“ schmeicheln. Welcher Unterschied bestand aber zwischen dem römischen Helden und dem königlichen Schwächling, unter welchem Spanien dem Untergange zutrieb!

„LA GRAN CENOBIA“ behandelt die Schicksale der schönen Königin Zenobia von Palmyra und des römischen Kaisers Aurelian in lobenswerther Weise.

In „LA CISMA DE INGLATERRA“ wird uns die Geschichte Heinrich's VIII. von England und seiner zweiten Gemahlin Anna Boleyn vorgeführt, selbstverständlich vom spanisch-katholischen Standpunkte aus. Das Stück ist cultistisch angehaucht und wie ein gewöhnliches Sensations-Familiendrama behandelt, gänzlich unwürdig des grossen historischen Stoffes. Höchst charakteristisch ist die jesuitische Reservatio mentalis der „blutigen“ Maria bei der Eidesleistung vor dem Parla-mente. Nachdem sie sich anfänglich geweigert hat, unter den ihr gestellten Bedingungen den Schwur als Thronfolgerin anzunehmen, empfängt sie ihn schliesslich schweigend, indem sie beiseite spricht:

„Yo la recibo sin ellas“, d. i. „Ich nehme ihn (den Schwur) ohne sie (die Bedingungen) an.“

„GUSTOS Y DISGUSTOS NO SON MÁS QUE IMAGINACION“ gründet sich auf die bekannte historische Episode, infolge deren der Eroberer von Valencia, Don Jayme „el Conquistador“, das Licht der Welt erblickte. Die Handlung ist interessant und meisterhaft geführt. Wahrscheinlich ist Calderon durch Lope de Vega's „COMEDIA DE LA REINA MARÍA“ auf den Stoff aufmerksam geworden, hat aber ein total verschiedenes Stück geliefert. — Im übrigen ist der Stoff Calderon jedenfalls auch aus andern Quellen bekannt gewesen; er findet sich in Muntaner's Chronik, in Zurita's „*Anales de Aragón*“, in dem damals vielgelesenen Buche des Pedro Mejía: „*Silva de varia leccion*“ (Theil III, Kap. 25), in Bandello's Novellen (II, 43) u. s. w.

„AMAR DESPUES DE LA MUERTE“ ist ein ergreifendes Drama, aufgebaut auf einer Thatſache, welche Gines Perez de Hita im zweiten Theile ſeiner „*Guerras civiles de Granada*“ erzählt. Die Sympathien des Dichters für den kühnen Mauren ſind nur ſchwach verſteckt, und der groſſe Stoff hat ihn offenbar begeistert, wenn auch deſſen Behandlung nicht ſo gewaltig iſt, als man es von einem Calderon hätte erwarten dürfen.

„EL SITIO DE BREDÁ“ iſt ein Gelegenheitsſtück. Es athmet ſchwülſtigen Patriotismus, und ſeine dramatiſche Anlage iſt — wie bei dem Stoffe kaum anders möglich — gänzlich verfehlt. Den planvollen Calderon vermiſſt man vollſtändig, und ſelbſt die Damenepisode verläuft ganz im Sande. Der Dichter hat offenbar auf Beſtellung, und wahrſcheinlich ſehr flüchtig, gearbeitet.

Ein Guapo-Stück iſt „LUIS PEREZ EL GALLEGO“, der erſte Theil der Geſchichte eines verwegenen galiciſchen Grenzers. Die Handlung iſt ebenſo intereſſant als moraliſch unzuläſſig, denn die Geringschätzung menſchlichen Lebens, Verachtung der Obrigkeit und das Triumphiren eines gewalthätigen Menſchen über die Geſetze mag den gierig lauſchenden Mosqueteros eher als Ideal, denn als warnendes Beiſpiel erſchienen ſein. Ein Calderon hätte derartige Stoffe Andern überlaſſen ſollen.

Die uns von Calderon überlieferten mythologiſchen Stücke ſind hauptſächlich für die Palatſtvorſtellungen beſtimmt geweſen. Dies liegt ſchon in dem Weſen der Stoffe, welche dem allgemeinen Publikum ziemlich fremd erſcheinen muſſten. Ausſerdem bedurften dieſelben einer Pracht der Ausſtattung, welche die Volkstheater damals noch nicht aufweiſen konnten. Dieſe Dramen bildeten durch die eingeshobenen Muſikſtücke und Tänze den Uebergang zur Oper, und einige derſelben können geradezu als Melodramen bezeichnet werden. Wo aber dieſer Geſchmack einreiſſt, mag die Blütezeit einer nationalen Dramatik als im Welken angeſehen werden. — Von dieſen generellen Sätzen zum Speciellern übergehend, finden wir, daß die mythologiſchen Dramen Calderon's auſſerordentlich ungleich ſind. Einige derſelben ſind geſchraubt in der Sprache und machen auſſerdem den äſthetiſch unangenehmen Eindruck, daß der betreffende Götterheld

ebenso gut irgendein spanischer Don Diego oder Don Juan, die Heldin eine Doña Ana oder Doña Beatriz sein könnte. Hierher gehören:

„APOLO Y CLIMENE“ und „EL HIJO DEL SOL, FAETON“, zwei Dramen, welche organisch zusammenhängen und deren Inhalt schon aus den Titeln hervorgeht.

Ein sonderbarer Mischmasch verschiedener Begebenheiten, während welcher die Männer mit Mantel und Degen nach allen Regeln des Duells verfahren, ist „LA FIERA, EL RAYO Y LA PIEDRA“. Das Stück dreht sich um einen Streit zwischen Eros und Anteros und führt uns Zephyr, Anaxarte, Pygmalion u. s. w. vor. — Der Merkwürdigkeit halber sei erwähnt, dass sich in dem bei Gallardo („*Ensayo de una bibl. esp.*“) abgedruckten Handschriftenkatalog der Nationalbibliothek zu Madrid ein Drama gleichen Titels unter dem Namen des 1694 verstorbenen valencianischen Dichters Francisco Figuerola vorfindet.

Einen Streit zwischen den Anhängern Venus' und Diana's schildert das Drama „FINEZAS CONTRA FINEZAS“, welches ebenfalls unter der Zwitterschaft antiken Stoffes und moderner Behandlung leidet und deshalb weder künstlerisch noch menschlich grösseres Interesse erwecken kann.

Dagegen darf „NI AMOR SE LIBRA DE AMOR“ als eine gelungene Dramatisirung der Fabel von Amor und Psyche angesehen werden.

Mit den Thaten des Hercules beschäftigen sich die Stücke „FIERAS AFEMINA AMOR“ (Hesperiden und Jole) und „LOS TRES MAYORES PRODIGIOS“. Letzteres Festspiel wurde in der „Casa del Campo“ auf drei nebeneinander befindlichen Bühnen aufgeführt, welche man am Schlusse vereinigte. Es beginnt mit einer Loa, welche hauptsächlich erklären soll, dass Jason, Theseus und Hercules ausziehen wollen, um den Centauren Nessus, den Räuber Dejanira's, aufzusuchen. Der erste Act, von der Truppe des Tomás Fernandez auf der rechtsseitigen Bühne dargestellt, beschäftigt sich mit Jason, Medea und dem Raube des goldenen Vlieses; der zweite Act, von der Truppe des Prado de la Rosa auf dem linksseitigen Theater aufgeführt, hat das Abenteuer des Theseus mit dem Minotaurus zum Hauptgegenstande; der dritte Act fiel der Truppe des Sebastian de Prado auf dem mittlern Podium zu,



und führte die Auffindung und den Tod des Nessus durch Hercules vor. Nach Vereinigung der drei Gesellschaften und Beglückwünschungen der Haupthelden tritt die Schlusskatastrophe ein. Hercules hat sich von Dejanira auf des verrätherischen Nessus Rath dessen vergiftetes Hemd anlegen lassen und stürzt sich, rasend vor Schmerzen, auf einen zum Opfer hergerichteten, brennenden Holzstoss, wohin ihm Dejanira folgt, im Bewusstsein, die Ursache des entsetzlichen Unglücks gewesen zu sein. — Es ist schwierig, sich ein wirkungsvolleres Ausstattungsstück vorzustellen; der Ort, die Art und Weise der Aufführung, der schöne Stoff und die getragene Diction mussten die Zuschauer in ganz ungewöhnlichem Grade fesseln und entzücken.

„EL MÓNSTRUO DE LOS JARDINES“ behandelt die bekannte Episode der Auffindung des in Frauenkleidern verborgenen Achilles durch Ulysses. Wer sich das klarste Beispiel des Unterschieds der Lope- und Calderon-Periode vor Augen führen will, lese dieses Stück gegen Tirso de Molina's „EL AQUÍLES“.

Ein reizendes Drama ist „EL MAYOR ENCANTO AMOR“. Ulysses wird von einem Sturme auf die Insel Trinacria (Sicilien) verschlagen. Seine zuerst landenden Gefährten werden von der Zauberin Circe in Thiere verwandelt, er selbst aber widersteht ihrer Magie mit Hülfe Juno's und zwingt Circe, auch seinen Genossen die menschliche Gestalt wiederzugeben. War der schlaue Grieche indessen gegen die Magie des verführerischen Weibes gefeit, so besiegt ihn jetzt ihre Schönheit. Er versinkt in ein träumerisches Liebesdasein, bis ihn eine Erscheinung Achill's und die Kriegstrompete zum Bewusstsein seiner Pflicht führen. Er flieht auf sein Schiff, Circe erregt einen Seesturm, die Wogen sprühen Flammen, aber Galathea auf einem Triumphgefährt, von zwei Delphinen gezogen, umgeben von musicirenden Tritonen und Sirenen, erscheint und stillt den Aufruhr der Fluten. Circe geräth ausser sich, verwünscht ihre magischen Schöpfungen, ihr Zauberpalast versinkt, und an dessen Stelle steigt der flammenspeiende Aetna auf. Ein Ballet von Tritonen und Sirenen bildete den Schluss. — Wie aus der Angabe am Anfange des Dramas hervorgeht, wurde dasselbe auf den Teichen des Buen Retiro-Parkes aufgeführt; es sind demnach diese Wasserbehälter

zu der Vorstellung des Meeres mit Schiff und Seesturm herangezogen worden, ein Beweis, wie grossartig diese dramatischen Festlichkeiten verliefen.

„LA ESTÁTUA DE PROMETEO“ ist ein bedeutungsvolles Festspiel mit Recitativen und Gesängen, welches oft nahe an die Oper streift.

„ECO Y NARCISO“, „FORTUNAS DE ANDRÓMEDA Y PERSEO“ und „CELOS AÚN DEL AIRE MATAN“ (Céfalo y Pocris) sind weniger bedeutende Dramen. Letzteres wird als „fiesta cantada“ bezeichnet, hat grossen scenischen Apparat und mag der heutigen Oper sehr nahe gekommen sein.

Das Gleiche lässt sich von den als „Zarzuelas“ bezeichneten Festspielen „EL LAUREL DE APOLO“ (Geschichte Apollo's und Daphne's) und „LA PÚRPURA DE LA ROSA“ (Tod des Adonis) sagen. Der Unterschied zwischen diesen Zarzuelas und der letztbesprochenen Comödie liegt eigentlich nur darin, dass die Comödie wie gewöhnlich drei Acte hat, während „EL LAUREL DE APOLO“ nur aus zwei Acten, „LA PÚRPURA DE LA ROSA“ sogar nur aus einem Acte besteht. Im „LAUREL DE APOLO“ sagt der Dichter selbst, seine Production sei „keine Comödie, sondern nur eine kleine Fabel, in welcher in Nachahmung Italiens gesungen und gespielt werde“.

Das Stück „EL GOLFO DE LAS SIRENAS“ bezeichnet der Dichter als Fischer-Ekloge. Es behandelt die Durchfahrt des Ulysses zwischen Scylla und Charybdis und gleicht den Zarzuelas auf ein Haar. Am Schlusse hat es jedoch eine „Mojiganga“, ein possenhaftes Stückchen in der Art der Entremeses, mit Gesang und Tanz. So ausgelassen lustig dasselbe ist, so darf Calderon's einzige, aber ganz köstliche Burleske:

„CÉFALO Y POCRIS“ demselben würdig an die Seite gestellt werden. Dieselbe wurde zu Fastnacht im Palaste aufgeführt und mag selbst dem steifen spanischen Monarchen ein Lächeln abgeloct haben.

Romanhafter und novellesker Art sind folgende Dramen:

„DUELOS DE AMOR Y LEALTAD.“ Dieses Stück behandelt eine Episode aus Alexander's des Grossen Orientzug, die Eroberung von Tyrus. Es hat indessen weder eine interessante Handlung, noch gut gezeichnete Charaktere und ist in der Sprache ein unangenehmes Beispiel von Calderon's geschraubter Manier.

„EL CASTILLO DE LINDABRÍDIS“ und „LA PUENTE DE MANTIBLE“ sind dem Ritterromane „*El caballero del Febo*“ und der „*Historia de Carlo Magno*“ entnommen. Die Diction beider Dramen ist hochtrabend und cultistisch, passt aber gerade deshalb zu dem innerlich unwahren, hohlen, aufgebauchten Stoffe. Als Schaustücke haben dieselben indessen wohl grosse Wirkung erzielt und mögen — mit den Ritterstücken von Montalvan, dem „CONDE PARTINUPLÉS“ von Doña Ana Caro und andern ihrer Art — immerhin als Beweis dienen, dass der „*Don Quijote*“ die Liebhaberei für das Ritterwesen nicht ganz mit der Wurzel ausrotten konnte.

„ARGENIS Y POLIARCO“ und „AURISTELA Y LISIDANTE“ sind zwei gänzlich uninteressante, wenn auch höchst abenteuerliche Stücke. Im zweiten findet sich folgender Ausfall auf die Anachronismen-Aufspürer:

*Señor crítico, chiton,  
que nadie quita, que en Grecia  
haya „Vegas“ y „Retiros“.*

„ARGENIS Y POLIARCO“ ist dem lateinischen Romane des J. Barclay, „*Argenis*“, entlehnt, welcher in einem Jahre — 1626 — am gleichen Orte — Madrid — in zwei verschiedenen castilianischen Uebersetzungen erschien, die eine von Gabriel de Corral (nicht Gabriel Correa, wie Schack und Hartzenbusch schreiben), die andere von J. Pellicer de Salas y Tovar.

„EL CONDE LUCANOR“, ein effectvolles, wenn auch geschraubtes Stück, enthält mehrere Situationen aus der 25. Erzählung des Don Juan Manuel'schen „EL CONDE LUCANOR“, welche auch Lope de Vega in seiner Comödie „LA POBREZA ESTIMADA“ verwerthet hat.

„HADO Y DIVISA DE LEÓNIDO Y DE MARFISA“ und „EL JARDIN DE FALERINA“ (aus Bojardo's „*Orlando innamorato*“) basiren auf der unbekannten Herkunft zweier Geschwister und erhalten ihren dramatischen Werth hauptsächlich durch Bühneneffecte und pomphafte Sprache. „EL JARDIN DE FALERINA“ ist eine Zarzuela in zwei Acten. Lope de Vega hat eine, wahrscheinlich verloren gegangene Comödie gleichen Titels verfasst.

Die Reihe dieser Stücke schliesst „LOS HIJOS DE LA FORTUNA“ (Teágenes y Cariclea), ein ebenso ungeniessbares Schauspiel als das gleichnamige von Montalvan. Ueberladene Handlung und theilweise bombastische, theilweise pedantische

Sprache wirken für den Leser wahrhaft abschreckend. Die Quelle der beiden Stücke, die Aethiopika des Heliodor, war im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert in Spanien sehr bekannt; Uebertragungen ins Castilianische (theils nach französischen, theils nach lateinischen Uebersetzungen des Originalwerks) erschienen schon 1554 zu Antwerpen, 1587 zu Alcalá de Henares, 1614 zu Barcelona, 1615 zu Madrid u. s. w.

Gehen wir zu den Dramen allgemeinerer Art über, so fällt uns zuerst das vielbewunderte Schauspiel:

„LA VIDA ES SUEÑO“ in die Augen. Der Stoff ist wahrscheinlich von Calderon's eigener Erfindung. Wir sagen „wahrscheinlich“, denn solange uns noch 1500 Dramen Lope de Vega's fehlen, ist eine bestimmte Behauptung dieser Art eine gewagte Sache. Dass die Grundidee bei Marco Polo, Boccaccio, in „1001 Nacht“ u. s. w. vorkommt, ändert nichts an dieser Ansicht, denn ein so weit verzweigter Gedanke ist eben das Eigenthum Aller, und die Originalität liegt in der Ausführung desselben.

Was nun Calderon's Arbeit angeht, so lässt dieselbe manches zu wünschen übrig, denn die Sprache ist oft recht verderbt und schwülstig. Ebenso ist die ganze Episode Rosaura's an den Haaren herbeigezogen, und die Schlusskatastrophe erinnert bedenklich an Guillem de Castro's „LA JUSTICIA EN LA PIEDAD“. Alles dies soll jedoch nicht gesagt sein, um den Werth des schönen Dramas herabzusetzen, wohl aber, um die — in solchem Grade unberechtigte — deutsche Schwärmerei für gerade dieses Stück auf das richtige Maass zurückzuführen. Die vorzügliche Disposition der Handlung verdient, wie meistentheils bei Calderon, unbedingtes Lob, ebenso die philosophische Behandlung des Grundgedankens und der Nebenidee, dass der weiseste Mensch — wie König Basilio — durch verkehrte Maassregeln das von ihm vorausgesehene Uebel nicht allein nicht verhindern, sondern in verschlimmerter Weise auf sein Haupt herabziehen könne. — Der Inhalt soll, nach dem Gesagten, nur kurz skizzirt werden. König Basilio von Polen hat seinen Sohn Segismundo in einem Thurme erziehen lassen, da er bei der Stellung von dessen Horoskop herausgefunden hat, derselbe werde nicht allein ein äusserst schlechter Herrscher werden, sondern auch seinen Fuss auf des Vaters Nacken setzen. Bevor er indessen sei-



nen Neffen Astolfo und seine Nichte Estrella zu Thronfolgern erklärt, will er einen Versuch mit Segismundo machen, lässt denselben nach Verabreichung eines Schlaftrunks in den Palast bringen und als Königssohn erwachen. Wie aber nach seiner verkehrten Erziehung nicht anders zu erwarten, benimmt sich Segismundo wie ein wildes Thier, wirft einen ihm widersprechenden Höfling über den Balkon, macht an einer Dame — Rosaura — einen Gewaltversuch und begegnet selbst seinem Vater mit der höchsten Respectlosigkeit. Der König lässt ihn nun abermals betäuben und in seinen Kerker zurückbringen, während Astolfo zum Thronfolger proclamirt wird. Hiermit gibt sich jedoch das Volk nicht zufrieden, befreit Segismundo und stürzt den alten König. Nun aber erinnert sich der Prinz seiner frühern Erhebung, die ihm als Traum dargestellt worden ist, und bezwingt seine thierischen Neigungen, fürchtend, seine jetzige Thronbesteigung könne sich ebenfalls als Traum erweisen. Er ehrt seinen Vater, reicht Estrella die Hand und veranlasst Astolfo, sich mit Rosaura, der natürlichen Tochter seines Erziehers Clotaldo, zu vermählen, welche, von Astolfo in Moskau verführt und verlassen, ihm nach Polen gefolgt war.

Der Gedanke, dass das Leben ein Traum sei, wird in verschiedener Form in „EN ESTA VIDA TODO ES VERDAD Y TODO MENTIRA“ wiederholt. Hier wird der junge Heraklius, der im Walde heimlich erzogene Sohn des von dem Tyrannen Phokas getödteten Kaisers Mauritius von Konstantinopel, durch die Künste eines Magiers vollständig in seinen Begriffen verwirrt, was im Leben Wahrheit oder Vorspiegelung sei. Wie Segismundo, sieht er sich erst in Fellkleidung, dann durch des Magiers Kunst als Prinz, alsdann wieder in seiner ersten Tracht, schliesslich aber als wirklicher Fürst. Die Lehre, welche er sich daraus zieht, ist diejenige Segismundo's, jedoch ermangelt sie des gleichen philosophisch klaren Ausdrucks. Im übrigen wird hier alles, was in „LA VIDA ES SUEÑO“ auf natürliche Weise geschieht, mit übernatürlichen Mitteln herbeigeführt, und schon dies allein vermindert den Werth des ohnehin buntscheckigen Dramas. Es lohnt sich daher kaum, auf die weitschweifigen Controversen einiger Kritiker (auf spanischer Seite hauptsächlich García de la Huerta und Hartzenbusch, auf französischer Viguier und Philarète Chasles)

einzufragen, ob Calderon dem „*Héraclius*“ des Corneille gefolgt ist, oder umgekehrt. Nach dem Verfahren Corneille's im Falle des „*Cid*“ und des „*MENTEUR*“, sowie den triftigern Beweisgründen auf spanischer Seite, ist allerdings letztere Annahme die wahrscheinlichere.

Von bedeutender, echt dramatischer Wirkung ist das Charakterschauspiel „*EL ALCALDE DE ZALAMEA*“ (El garrote más bien dado), dessen Inhalt, kurz gefasst, etwa folgender ist. Eine Compagnie des flandrischen Veteranenregiments unter dem Befehle Don Lope de Figueroa's wird auf dem Marsche nach Portugal in dem Städtchen Zalamea einquartiert. Der Hauptmann Don Alvaro de Ataide wohnt in dem Hause des reichen Bauern Pedro Crespo, welcher seine schöne Tochter Isabel in einem entlegenen Gemache untergebracht hat, um sie den lüsternen Blicken der Soldateska zu entziehen. Don Alvaro aber hat bereits von der lieblichen Bauerntochter gehört, und die Vorsicht ihres Vaters stachelt seine Neugier derart, dass er nach Abrede mit einem schurkischen Soldaten, Rebolledo, denselben in anscheinender Wuth mit gezogenem Degen bis in die letzten Winkel des Hauses verfolgt. Die List gelingt, Isabel zeigt sich bei dem Lärm, bittet in ihrer Unschuld um Begnadigung Rebolledo's und entflammt das entzündbare Herz des Offiziers in schuldbarer Liebe. Pedro Crespo argwöhnt die Wahrheit, und als Don Lope de Figueroa ankommt, wird dieselbe durch das Bekenntniss Rebolledo's klar gestellt. Don Lope, um weiterm Schaden vorzubeugen, quartiert sich selbst bei Pedro Crespo ein und befiehlt dem Hauptmann, noch im Laufe des Tages mit seiner Compagnie abzumarschiren. Alles dies, sowie der Widerstand Isabel's gegen seine Liebesbemühungen, dient nur dazu, die Begierden des verblendeten Offiziers noch heftiger zu entflammen; kurz nach dem Abmarsch seiner Truppe raubt er die Spröde und entehrt sie in einem nahe gelegenen Walde. Pedro Crespo, welcher ihm gefolgt ist, wird an einen Baum gebunden, aber dessen Sohn Juan ist glücklicher, denn er verwundet den Hauptmann derart, dass dieser zur Verpflegung nach Zalamea zurückgebracht werden muss. Hier geräth er in die Höhle des Löwen, denn Pedro Crespo ist unterdessen Bürgermeister geworden und lässt den Verwundeten sofort verhaften. Nachdem er ihn vergeblich auf den Knien gebeten hat, die Ehre Isabel's durch

Vermählung mit derselben wiederherzustellen und dagegen sein ganzes Vermögen anzunehmen, kehrt er die rauhe Seite heraus. Er lässt dem Hauptmanne, trotz dessen berechtigten Begehrens der Verweisung vor ein Kriegsgericht, den Process machen und ihn im Gefängniss erdrosseln. Diese Eigenmächtigkeit hätte sich bei Rückkunft Don Lope de Figueroa's schwer gerächt, wenn nicht König Philipp II. im richtigen Augenblicke seine Erscheinung gemacht und dem heldenmüthigen, tiefgekränkten Bürgermeister nach Durchsicht der Processacten verziehen hätte.

Schon nach dieser kurzen Skizze lässt sich beurtheilen, wie interessant die Handlung ist, wie energisch und logisch dieselbe fortschreitet. Was aber gesehen oder beim Lesen empfunden werden muss, ist die unerreichte Zusammenstellung scharf gezeichneter Charaktere, deren Wechselwirkung aufeinander und der farbenprächtige Hintergrund, auf welchem sich dieselben abheben. Pedro Crespo in seiner Eigenmächtigkeit, seinem schroffen Auftreten gegen den gleich eckigen Don Lope de Figueroa, ist ebenso sehr der Typus des ein Amt bekleidenden, seines Werthes sich bewussten Bauern, als er in seinem anfänglich demüthigen Benehmen gegen den Hauptmann dessen überlegene sociale Stellung anzuerkennen bereit ist, bis dessen schroffes Ablehnen ihn wieder trotzig Mensch gegen Mensch demselben gegenüberstellt. Der Hauptmann ist in seiner soldatischen Rücksichtslosigkeit vortrefflich gezeichnet, ebenso die köstliche Lustspielfigur des sein rheumatisches Bein verfluchenden, hartköpfigen Don Lope de Figueroa, welche beide indessen dem zähen, kühnen Bauern nicht gewachsen sind. Der schuftige Soldat Rebolledo und die lustige Marketenderin Chispa, der hungernde, aber bis zum Grössenwahnsinn eingebilddete Hidalgo Mendo — der Gegensatz zu dem reichen Bauern — füllen den Rahmen würdig aus. Den Hintergrund bildet das tolle Treiben der Soldaten auf dem Marsche, die Gaunerlieder der Chispa, während der Nacht das Ständchen des Hauptmanns vor Isabel's Fenster, welches mit blutigen Köpfen endigt, schliesslich das schroffe Gegenübertreten der militärischen und bürgerlichen Jurisdiction, welches erst durch das Machtwort des absoluten Königs eine Lösung findet. Nimmt man dazu die energische, nur an wenigen Stellen von Cultismo befleckte

Sprache, so wird man unserer günstigen Beurtheilung des Dramas gewiss beistimmen. Der Dichter versichert am Schlusse, es sei auf eine wahre Begebenheit gegründet, und es ist allerdings wahrscheinlich, dass

Lope de Vega in seinem Drama „EL ALCALDE DE ZALAMEA“ — dem Vorbilde des Calderon'schen — eine Volksüberlieferung benutzt hat. Lope's Stück, dessen sehr erwünschte Neuveröffentlichung wir Herrn Max Krenkel (im dritten Bande seiner verdienstvollen Publicationen „Classische Bühnendichtungen der Spanier“) verdanken, zeigt, dass das Aufgreifen des eminent dramatischen Stoffs und die Schöpfung der so wirkungsvollen Hauptfigur — Pedro Crespo —, wie in so vielen Fällen, bei dem Altmeister der spanischen Nationalcomödie zu suchen, dass aber Calderon's Nachbildung nicht — wie bei „EL MÉDICO DE SU HONRA“ — eine blosse Uebersetzung, sondern eine Neuschöpfung auf gegebener Basis ist, die ihr Vorbild an dramatischer Vertiefung weit übertrifft. Pedro Crespo — allerdings der Hauptheld — ist der einzige Charakter des Lope'schen Stücks, den Calderon ausgiebig verwerthet hat; der Lope'sche Don Lope de Figueroa ist nur ein schwaches Schattenbild im Vergleich mit der sorgfältig ausgemalten Figur Calderon's, und Don Mendo, der so charakteristische Contrast zu Pedro Crespo, fehlt bei Lope ganz. Die zwei verführenden Hauptleute und die zwei verleiteten Töchter des Alcalden bei Lope hat Calderon mit künstlerischem Takt in je eine Figur zusammengezogen, hierdurch das dramatische Interesse concentrirt und an Stelle der beiden mit ihrem Willen verführten Bauernmädchen eine nur durch physische Gewalt besiegte Heldin gesetzt. Die Calderon von der Kritik als Verschlechterung angerechnete Aenderung, dass er Crespo (der bei Lope von Anfang an Alcalde ist) erst nach dem erlittenen Unrecht Alcalde werden lässt, wodurch die von ihm geübte Gerechtigkeit den Anschein der Privatrache erhält, ist nach unserm Dafürhalten eine höchst wirkungsvolle dramatische Verbesserung. Der Zuschauer, welcher vorher weiss, dass der Beleidigte die höchste obrigkeitliche Person in Zalamea ist, wird eine Bestrafung der Uebelthäter mit ziemlichem Gleichmuth und annähernder Sicherheit erwarten. Sieht er dagegen, wie eine ehrenwerthe Privatperson niedern Standes von einem mit militärischer



Gewalt ausgerüsteten Edelmannen beschimpft, und wie dann dem Gekränkten im Augenblicke seiner höchsten, ohnmächtigen Verzweiflung vom Schicksal selbst das Richtschwert der Gerechtigkeit in die Hand gedrückt wird, so muss ihm dies augenscheinlich als die höhere Eingebung in poetischem, wenn auch nicht in nüchtern moralischem oder juristischem Sinne erscheinen. Das Verletzende, was der Veränderung Calderon's nach obiger Folgerung noch anhaften könnte, wird dadurch auf ein Minimum reducirt, dass die Vergewaltigung der standhaften, edeldenkenden Isabela ein ganz anderes Verbrechen ist, als die einfache Verführung der leichtgläubigen Lope'schen Bauernmädchen, denen die Offiziersröcke ihrer Verehrer den Kopf verdreht haben. — Noch ist zu erwähnen, dass der Zwiespalt der militärischen und bürgerlichen Gerichtsbarkeit, welcher bei Calderon ein so wirksames dramatisches Moment ist, bei Lope nur angedeutet wird. Das Stück Lope's ist überhaupt, wenigstens in der Form, in welcher es auf uns gekommen ist, ein recht schwaches. Das Hauptverdienst des Dichters besteht in dem poetischen Instinct, einen wirkungsvollen Stoff aufgegriffen und durch die Charakterfigur des Pedro Crespo zu poetischer Verwerthung gebracht zu haben; im übrigen ist die Flüchtigkeit der Mache recht auffällig, und selbst Lope's sonstiger Vorzug in ähnlichen Fällen, die idiomatische, fließende Diction ist kaum zu entdecken. Schon Hartzenbusch hat deshalb bemerkt, dass viele Stellen im zweiten und dritten Acte die Feder Lope's durchaus vermissen lassen und wohl einem Uebersetzer angehören könnten. Wir möchten darin noch weiter gehen und von dem ganzen Stücke annehmen, dass von Lope wenig mehr als Erfindung und Combination der auf einer Volksüberlieferung beruhenden Handlung, sowie die Charakterschöpfung des Pedro Crespo herrühren dürften.

„SABER DEL MAL Y DEL BIEN“ schildert uns die Freundschaft des aus Portugal geflüchteten Don Alvaro de Viseo mit dem in Castilien allmächtigen Grafen Don Pedro de Lara und die damit verknüpften Wandlungen menschlichen Glücks. Die Handlung besteht aus zusammengefügten Reminiscenzen, die Sprache leidet an Schwulst.

Aehnliches lässt sich von „UN CASTIGO EN TRES VENGANZAS“ sagen. Es behandelt die Verrätherei eines Günstlings

und dessen Bestrafung. Die Handlung gleicht entschieden derjenigen vieler Durchschnittsstücke Lope's und mag (ebenso wie Diamante's ähnliches Drama „CUÁNTO MIENTEN LOS INDICIOS“) einem derselben entnommen sein.

„LA NIÑA DE GOMEZ ARIAS“ beruht auf derselben rührenden Begebenheit, welche Luis Velez de Guevara seinem gleichbetitelten Drama zu Grunde gelegt hat. Obgleich es zweifellos erscheint, dass Calderon das Stück seines Vorgängers benutzt hat, so ist dies doch in einer Weise geschehen, welche den Vorwurf einer Aneignung fremden Eigenthums beinahe ausschliesst. Aus der lose zusammenhängenden Handlung des Luis Velez ist ein in fast allen Umständen neu erfundenes, in sich geschlossenes Meisterwerk geworden, und eine Vergleichung beider Stücke erscheint deshalb sehr lehrreich. Hier genüge es, zu bemerken, dass Luis Velez den Knoten durch Begnadigung des Gomez Arias seitens Königin Isabella's löst, während Calderon die Schandthat des Verräthers richtiger Weise mit dem Tode bestrafen lässt.

„LANCES DE AMOR Y FORTUNA“ ist, was durchsichtig klare, folgerichtige Handlung betrifft, ein Meisterstück. Der Stoff selbst ist jedoch der abgebrauchte von verkannten Dichtern, und die Diction ist nichts weniger als rein.

„AMOR, HONOR Y PODER“ ist auch unter dem Titel „INDUSTRIAS CONTRA EL PODER“ (auch „La industria contra el poder“) unter dem Namen Lope de Vega's gedruckt. Der dramatischen Fabel nach — Bestürmung der Tugend einer edeln Dame durch einen König — könnte das Stück wohl von Lope sein, aber die ganze Art und Weise der Composition und Diction schliesst diese Annahme vollständig aus. In äusserlicher Beziehung ist auch der Umstand entscheidend, dass Vera Tassis das Stück unter obigem Titel „AMOR, HONOR Y PODER“ in seine Calderon-Ausgabe aufgenommen hat, obgleich er merkwürdigerweise in seiner Liste der Pseudo-Calderon'schen Dramen „INDUSTRIAS CONTRA EL PODER“ anführt. Wahrscheinlich hat Calderon ein Stück dieses Titels von Lope ungearbeitet und seiner Arbeit officiell einen veränderten Titel gegeben, obgleich sie auch von einem piratischen Verleger unter dem alten Titel gedruckt worden ist. — Dass Calderon zu dem Stücke die Novelle 37 (nicht 38) des zweiten Theils der Bandello'schen Novellensammlung benutzt habe, wie Herr von Schack vermuthet, scheint ange-

sichts der grossen Verschiedenheit beider Werke durchaus unwahrscheinlich, abgesehen davon, dass selbst im zutreffenden Falle dem Dichter das Material in Diego de Agreda's 1620 zuerst gedruckter Novelle „*Eduardo rey de Inglaterra*“ (einer Wiederbearbeitung der Bandello'schen) bedeutend näher gelegen hätte.

„*AFFECTOS DE ODIO Y AMOR*.“ Nicht weil das Stück ein gutes ist, sondern um dem Leser zu zeigen, wie die Sucht nach neuer Erfindung auf die verkehrtesten Wege führte, soll der Inhalt dieses Dramas kurz angegeben werden. Casimiro, Fürst von Russland, hat in einer Schlacht den Kaiser von Suevien (!) getödtet und sich gleichzeitig in dessen Tochter und Thronerbin Christine, eine Amazone und Männeverächterin, verliebt. Von dieser Leidenschaft getrieben, stellt er sich, als armer Soldat verkleidet, Christine in dem Kriege gegen sein eigenes Reich Russland zur Verfügung und bringt ihr seine Schwester und deren Gemahl als Gefangene ein. Trotz dieser Dienste tritt er nicht aus seinem Incognito heraus, bis er durch ein Cartell des Feldherrn Christinens zum Zweikampf gefordert wird. Jetzt aber muss er sich erklären, und Christine reicht ihm nach langem Kampfe zwischen Hass und Liebe die Hand. — Ganz in der Manier der Ritterromane werden hier die natürlichsten Gefühle so verdreht, dass sie in jedes vernünftigen Menschen Augen zu Verbrechen werden. Oder gibt es irgendeine Entschuldigung für einen Fürsten, einen „*pater patriae*“, welcher gegen sein eigenes Reich kämpft, um es für dessen Feinde zu erobern? — Ticknor hat hinter der Christine dieses Schauspiels die gleichnamige Königin von Schweden gesucht, aber in diesem Falle wäre die Geschichtsentstellung selbst für einen altspanischen Dramatiker etwas gar zu ungeheuerlich.

„*AMADO Y ABORRECIDO*“ ist ein Stück ohne Interesse und mit höchst schwächlichem Schlusse; auch eine ungeschickte Göttermaschinerie vermag unsere Theilnahme nicht zu erhöhen.

Ebenso können „*BASTA CALLAR*“, „*AGRADECER Y NO AMAR*“, „*MUJER, LLORA Y VENCERÁS*“ und „*LOS TRES AFFECTOS DE AMOR*“ als Dutzendwaare unsers Dichters angesehen werden. Das letztgenannte Stück wird schon dadurch genügend charakterisirt, dass die Prinzessin Rosarda von Cypern denjenigen ihrer drei Anbeter wählt, welcher bei einem durch

ein Pistolenattentat auf sie verursachten Scheuen ihres Pferdes aus Aufregung in Ohnmacht sinkt, während der zweite Liebhaber dem scheuenden Pferde in die Zügel fällt und der dritte die Attentäter gefangen nimmt. Ein solches Urtheil kann wohl überhaupt nur eine Frau sprechen.

„EL POSTRER DUELO DE ESPAÑA.“ Zwei Freunde, saragossanische Edelleute, Don Pedro Torrellas und Don Gerónimo de Ansa, gerathen wegen ihrer Liebe zu Doña Violante de Urrea in Streit. Bei dem erfolgenden Duell verliert Don Pedro, welcher vorher vom Pferde gestürzt ist und sich den Arm verletzt hat, den Degen. Don Gerónimo ist grossmüthig genug, den Entwaffneten zu schonen und ihm unverbrüchliches Schweigen über das Vorgefallene zu geloben. Ein Bauer, welcher versteckt der Scene beigewohnt hat, ist aber weniger zartfühlend, und bald weiss ganz Saragossa um den Vorfall. Don Pedro, im Glauben, Don Gerónimo habe gegen sein Gelöbniß gehandelt, ist ausser sich, fällt ihn auf offener Strasse an, wird aber durch das Dazwischenkommen des jugendlichen Kaisers Karl V. von Weiterm abgehalten. Da er jedoch nun dem Monarchen die Ursache des Streits offenbaren muss, bittet er ihn gleichzeitig, ihm den nach den Gesetzen gestatteten öffentlichen Zweikampf gegen Don Gerónimo zu gewähren. Dies muss bewilligt werden, und das Gottesgericht findet unter Entfaltung grossen Gepränges statt. Inmitten des Kampfes aber wirft der Kaiser seinen goldenen Stab zum Zeichen der Beendigung herunter, erklärt beide Kämpen für ehrenhaft, schreibt aber sofort dem Papst um ein Breve zur Aufhebung des barbarischen Gebrauchs. Don Gerónimo's Ehre wird noch dadurch vollständig hergestellt, dass der Bauer zur Stelle kommt, welcher die Indiscretion begangen hat. Violante wird die Braut Don Pedro's. — Das Drama ist trotz des etwas magern Stoffes interessant ausgearbeitet, die Sprache weist nur wenige cultistische Schönpflästerchen auf, und die Charakterzeichnung verdient Lob. Die Quelle, welche Calderon benutzte, ist ohne Zweifel P. de Sandoval's „*Historia del Emperador Carlos V*“, in welcher der Vorfall im XI. Buche, § 8, 9 (Ausgabe von Pamplona 1634, S. 566 fg.) ausführlich dargestellt wird. Calderon hat, um den Stoff zu vertiefen und ihn zu einem dramatischen Abschlusse zu bringen, hauptsächlich zwei Aenderungen vor-



genommen. In erster Linie setzte er als Ursache des ursprünglichen Duells zwischen Torrellas und Ansa, statt des geschichtlichen Wortwechsels beim Ballspiel, die erwähnte Eifersuchtsverwickelung; in zweiter Reihe liess er die Gegner sich am Schlusse versöhnen, während dieselben, der Geschichte nach, diese Versöhnung in den Schranken so hartnäckig verweigerten, dass Karl V. sie längere Zeit in verschiedene Festungen einschliessen musste. Für die ausführliche Schilderung der Ceremonien bei dem Gottesgerichte ist Calderon seiner Quelle stark verpflichtet.

„AMIGO, AMANTE Y LEAL.“ Hier haben wir einen jener bei den Spaniern so beliebten Conflictе zwischen Freundschaft, Liebe und Loyalität. Derselbe wird dadurch hervorgerufen, dass Don Felix Colonna, dessen Fürst (der Herzog von Parma) und dessen Freund (Don Arias) die gleiche Dame lieben. Don Felix, als begünstigter Liebhaber, löst den Knoten auf die für seine Geliebte höchst unschmeichelhafte Weise, dass er dieselbe erst dem Fürsten, dann dem Freunde anbietet, mit dem Hintergedanken, sich zu tödten, falls einer derselben sein Opfer annehme. Beide wollen sich indessen von Don Felix nicht an Grossmuth übertreffen lassen, und so gelangt er mit der Einwilligung seiner Nebenbuhler in den Besitz der Geliebten. — Das Stück ist hübsch disponirt und in guter Sprache abgefasst; es stellt sich als eins der frühern Werke des Dichters dar.

„DAR TIEMPO AL TIEMPO“ ist eins jener Lustspiele, welche die gewöhnlichen Verwicklungsmittel, wie Wechseln einer Wohnung, Nothlügen u. s. w. anwenden, in lebendiger, unaffectirter Sprache geschrieben sind, aber auf Charakterzeichnung keinen Anspruch machen.

„NO HAY COSA COMO CALLAR“ behandelt den hässlichen Vorwurf des Ehrenraubs an einer Dame, welcher indessen schliesslich durch Vermählung gesühnt wird. Hier finden wir auch die mehrfach benutzte Episode, wie der Ehrenräuber sein Abenteuer unwissentlicherweise dem begünstigten Liebhaber der beschimpften Dame erzählt.

In „FUEGO DE DIOS EN EL QUERER BIEN“ begegnet uns eine Intrigantin vom Schlage der Damen Tirso's, welche sich durch Ränke einen Bräutigam verschafft. Die Handlung ist frisch und lebhaft, aber einige der vorausgesetzten Zufälligkeiten sind gar zu ungeheuerlich.

Das Gleiche gilt von „MAÑANA SERÁ OTRO DIA“. Das Stück ist noch dadurch bemerkenswerth, dass gegen die (mit wenigen Ausnahmen) herrschende Gepflogenheit der spanischen Nationalcomödie, nicht sämtliche Personen am Schlusse erscheinen, was der Dichter durch den Mund des Graciosos entschuldigt.

„¿CUÁL ES MAYOR PERFECCION, HERMOSURA Ó DISCRECION?“ behandelt den Zwiespalt der Gefühle eines jungen Caballeros zwischen der Bewunderung für eine einfältige Schönheit und eine geistreiche, aber nicht gerade schöne Dame. Richtigerweise trägt letztere den Sieg davon.

„DE UNA CAUSA DOS EFECTOS“ ist ein Versuch psychologischer Behandlung der dramatischen Fabel. — Der Herzog von Mailand, welcher mit dem Herzog von Mantua in beständiger Fehde gelebt hat, bietet letzterm behufs endlicher Aussöhnung die Hand seiner Tochter Diana für einen der mantuanischen Prinzen, Carlos oder Fadrique, an. Carlos ist dem Studium, Fadrique dagegen nur thörichten Streichen zugethan. Beide wünschen lebhaft, den Vorzug bei Diana zu erhalten; Carlos, weil er sich früher bei einem Turnier, dem er incognito beigewohnt, in sie verliebt und Gegenliebe gefunden hat, Fadrique dagegen aus Neid und Nachahmungssucht. Beide kommen nach Mailand, um Diana's entscheidende Stimme zu erlangen. Deren Wahl würde unbedingt sogleich auf den klugen Carlos fallen, wenn nicht Fadrique im Gespräche das Motto seines Bruders in dem oben-erwähnten Turniere einfließen liesse und auf diese Weise Diana auf den Gedanken brächte, er sei der geliebte unbekannte Ritter gewesen. Sie schwankt nun lange zwischen Neigung und Vernunft. Als sie endlich aus Fadrique durch eine List die Wahrheit herauslockt, ihn derb abfertigt und fest entschlossen ist, Carlos ihr Jawort zu geben, bieten sich ihr neue Zweifel dar. Carlos, durch ihre lange Zögerung und andere Umstände beeinflusst, glaubt, Fadrique's Wesen gefalle Diana besser als das seine, wirft seine Bücher weg und ergibt sich ganz seiner Leidenschaft, während Fadrique — von der Abfertigung Diana's tief ergriffen — sich des Studiums der Wissenschaften und der Erlernung ritterlicher Künste beflüssigt. Diana hat nun zu entscheiden, welches Verdienst in den Augen einer Dame das grössere sei: dasjenige des Carlos, aus Liebe die Wissenschaften zu verachten,

oder dasjenige Fadrique's, aus Liebe sich dem Studium in die Arme zu werfen. Ihr Urtheil fällt in der Weise aus, dass beide in diesem Punkte das gleiche Verdienst beanspruchen können, dass aber ihre frühere Neigung zu dem Turnierhelden — als welchen sie jetzt Carlos kennt — den Ausschlag für diesen geben müsse. Sie reicht demnach Carlos die Hand, während Fadrique den Lohn für seine Vervollkommnungsbestrebungen in sich selbst findet. — Der wunde Punkt der Entwicklung ist das oben erwähnte Schwancken Diana's zwischen Liebe und Vernunft. War ihre Liebe zu dem Turnierhelden einfacher Zusammenklang der Seelen ohne Mitwirkung der Vernunft, so musste sie doch sofort fühlen, dass Fadrique nicht der richtige sei. War dagegen ihre Liebe auf die geistigen Vorzüge des Unbekannten gegründet, so musste diese schwinden, als sie Fadrique's Roheit erkannte. In beiden Fällen hätte es der langen Zögerung Diana's bis zur Ueberführung Fadrique's und infolge dessen auch nicht der Charakterwandlungen der beiden Prinzen bedurft: mit einem Worte, die Handlung wäre alsdann in die Brüche gegangen.

„NO HAY BURLAS CON EL AMOR.“ — Don Juan liebt Doña Leonor, wagt aber nicht, um sie anzuhalten, da ihre ältere Schwester Beatriz noch unvermählt ist. Beatriz, eine eitle, vom Cultismo stark eingenommene Schönheit, bemerkt Leonor's Liebe und beschliesst, ihren Vater davon zu benachrichtigen. Da letzterer zufällig sieht, wie die Schwestern sich um ein Billet zanken, welches Leonor von Don Juan erhalten hat, so hätte Beatriz die beste Gelegenheit, ihre Anklage an den Mann zu bringen, wenn nicht Leonor die Geistesgegenwart besäße, das ohne Namensnennung abgefasste Billet als für Beatriz bestimmt zu bezeichnen. Der Verdacht des Vaters fällt wirklich hierdurch in höhern Grade auf die Unschuldige. Auf diesen Umstand baut Don Juan seinen Plan, Beatriz als Begünstigerin seiner Liebe zu gewinnen, indem er seinen heirathsscheuen Freund Don Alonso bittet, derselben den Hof zu machen. Alonso geht ungern darauf ein, und nicht mit Unrecht, denn seine anfänglich erheuchelte Liebe wird zu einer wirklichen, während Beatriz, welche sich ohne ihre Schuld compromittirt fühlt, dadurch ebenfalls für Amor empfänglich geworden ist. Das Stück endigt —

nach dem üblichen Versteckenspielen u. s. w. — mit der Verlobung Alonso's mit Beatriz und Don Juan's mit Leonor. — Das Lustspiel ist lebendig, witzig, von guter Sprache und zeigt einige Anläufe zu psychologischer Behandlung der Titelredensart. Ein sehr richtig gefühlter Zug in dieser Beziehung ist derjenige, dass Beatricens höchst ergötzlicher Cultismus bei dem Aufflammen wirklicher Leidenschaft sofort verschwindet. Eine ganz köstliche Episode gibt die Eifersucht des Lakaien Don Alonso's auf seinen Herrn ab.

Aehnliche psychologische Behandlung finden wir in „*PARA VENCER Á AMOR, QUERER VENCERLE*“. Hier wird die glühende Leidenschaft Don Cesar Colonna's zu seiner Muhme Margarita durch deren Undankbarkeit gänzlich ausgelöscht. Obgleich letztere schliesslich durch Eifersucht zu dem ihr bis dahin unbekannten Gefühle der Liebe für Cesar gelangt, muss sie erleben, dass sich dieser mit ihrer Nebenbuhlerin vermählt. Die Handlung des Stücks ist vortrefflich disponirt und der Gegensatz der Naturen Cesar's und Margarita's mit Meisterhand hervorgehoben.

„*LAS MANOS BLANCAS NO OFENDEN*“ hat eine ebenso extravagante als wenig interessante Handlung; dieselbe ist in kalt überlegter Weise auf fast unmöglichen Voraussetzungen aufgebaut.

Nahezu ebenso unwahrscheinlich, aber bei weitem anregender ist die Comödie „*LA DESDICHA DE LA VOZ*“.

„*EL ALCAIDE DE SÍ MISMO*“, ein abenteuerliches Drama, basirt auf der Annahme, dass ein verkleideter Prinz bei einem Turniere seinen Nebenbuhler getödtet hat und unerkannt bei der Schwester des Gefallenen als Kerkermeister über einen Bauern dient, welcher in seiner (des Prinzen) abgelegten Rüstung gefunden und deshalb für ihn gehalten worden ist.

„*NO SIEMPRE LO PEOR ES CIERTO*.“ Die Voraussetzungen, unter welchen die Personen in diesem Stücke zusammengeführt werden, sind ebenfalls sehr unwahrscheinlich. Aber dies beiseite gelassen, gibt es kaum eine besser verschlungene, vorzüglicher geführte Intrigue; eine Situation folgt aus der andern, Schlag auf Schlag wird die Handlung bis zur Lösung des Knotens fortgebracht. Dass dabei die öftere Anwendung von Bühnennitteln, wie das von Calderon selbst



verspottete häufige Verstecken u. s. w. nicht verschmäht wird (es wird sich hier mindestens zu fünf verschiedenen malen versteckt), ist natürlich, ebenso, dass die Charakterzeichnung in der Intrigue untergeht. Don Juan, Don Diego und Don Carlos, Doña Beatriz und Doña Leonor sind in Comödien dieser Art nur Gattungsnamen; jede dieser Figuren würde in gleicher Situation das Gleiche thun, sie sind nur Marionetten in der Hand des Dichters. Diese Bemerkungen gelten mehr oder weniger für alle diejenigen Lustspiele Calderon's, welche als reine Intriguenstücke bezeichnet werden können und von welchen wir noch eine ganze Reihe zu erwähnen haben.

„LA BANDA Y LA FLOR“ („Hacer del amor agravio“) ist ein lebhaftes Lustspiel, in welchem ein Edelmann durch verschiedene Umstände als Anbeter dreier Damen erscheint, schliesslich aber zu seiner grossen Befriedigung auf dem Zwangswege die Hand der wirklich Geliebten erhält.

„CON QUIEN VENGO, VENGO“ hat eine mit Meisterhand geführte, höchst verwickelte Fabel. Wie aus dem Titel ersichtlich, wird eine Vorschrift des Ehrencodex beleuchtet, welche besagt, dass man stets an der Seite desjenigen zu kämpfen habe, mit dem man auf die Wahlstätte kommt, gleichviel ob man — wie hier — unvorhergesehenerweise einem Freunde oder gar dem eigenen Vater gegenüberstehe. Zu solchen Absurditäten führte das allzu sehr ausgespitzte spanische Ehrgefühl doch kaum in der Praxis, weshalb man diese Auswüchse wohl einfach auf Rechnung des dramatischen Sensationsbedürfnisses setzen darf.

Auch in „ANTES QUE TODO ES MI DAMA“ spielen die beständigen Duelle, sowie die stets gezückten Dolche der Väter und Brüder entschieden eine grössere Rolle, als sie je in der Wirklichkeit gespielt haben können. Es sind dies eben nur äusserliche dramatische Mittel, um die Aufregung des Zuschauers möglichst hoch zu schrauben.

„BIEN VENGAS, MAL, SI VIENES SÓLO“, „LOS EMPEÑOS DE UN ACASO“, „CADA UNO PARA SÍ“, „PRIMERO SOY YO“, „TAMBIEN HAY DUELO EN LAS DAMAS“ sind Beispiele der bessern, lebhaften Intriguenstücke unsers Dichters. „PRIMERO SOY YO“ hat mehr Beimischung von Ernst als die andern genannten Comödien, während „TAMBIEN HAY DUELO EN LAS DAMAS“ durch eine höchst verwickelte Handlung glänzt, deren ver-

ständliche Führung wohl kaum einem Andern als Calderon so vorzüglich gelungen wäre.

„PEOR ESTÁ QUE ESTABA“, „MEJOR ESTÁ QUE ESTABA“, „DICHA Y DESDICHA DEL NOMBRE“ sind geistreiche Lustspiele ähnlichen Schlages, Meisterstücke in vollendeter Construction der Handlung. Dass bei der unausgesetzten Aufmerksamkeit, welche der Dichter für seine aufs künstlichste verschlungene Fabel aufwenden muss, die Charaktere der Personen zu Schablonen werden, ist schon oben bemerkt worden. — „PEOR ESTÁ QUE ESTABA“ soll nach Schack einem ältern Stücke nachgeahmt sein und dieses seinerseits einem noch ältern „TODO SUCEDE AL REVÉS“.

Eins der bekanntesten Lustspiele ist „CASA CON DOS PUERTAS MALA ES DE GUARDAR“. Die Handlung ist — wenn auch an sich nicht sehr originell — mit grosser Schlagfertigkeit geführt. Calderon hat hier einen Tirso'schen Typus vor Augen gehabt, denn Marcela ist eine derjenigen Schwestern, welche den Gast ihres Bruders nicht sehen sollen und gerade dadurch angestachelt werden, demselben nachzustellen.

„EL SECRETO Á VOCES“ zeigt ebenfalls die Spuren der Einwirkung Tirso's, in der Figur der Herzogin Florida von Parma. Diese liebt ihren Verwandten und Vasallen Federico. Da sie bemerkt, dass derselbe sein Herz anderweitig verschenkt hat, besticht sie seinen Diener als Kundschafter. Federico hält seine Liebe indessen so geheim, dass selbst dieser Diener den Namen der Angebeteten nicht zu erfahren vermag und auch die Pläne der Liebenden nur theilweise durch Spioniren ergründen kann. Was nun die Herzogin durch die Mittheilungen des Lakaien an Boden gewinnt, verliert sie durch den Umstand, dass sie gerade gegen die Geliebte Federico's (eine ihrer Hofdamen) keinen Argwohn hegt und dieselbe zu ihrer Vertrauten macht, ferner dadurch, dass die Liebenden eine Zeichensprache unter sich verabredet haben. Die Art derselben verdankt Calderon wohl auch einem Stücke Tirso's, der geistreichen Comödie „AMAR POR ARTE MAYOR“. Wie vorausszusehen, halten indessen alle diese Listen nicht lange vor; die Liebenden beschliessen die Flucht, werden aber daran verhindert. Die Herzogin macht aus der Noth eine Tugend, spielt die Grossmüthige und reicht ihre Hand einem in Verkleidung an ihrem

Hofe weilenden ebenbürtigen Bewerber, dem Herzog Enrique von Mantua.

Einige Aehnlichkeit in der Intrigue zeigt das fein durchgeführte Lustspiel „NADIE FIE SU SECRETO“. Don Cesar, ein Günstling des Herzogs Alexander von Parma, liebt Doña Ana Castelví. Der Herzog wirft sein Auge auf die gleiche Dame und vertraut dies Don Arias, einem Freunde Don Cesar's an. Don Arias glaubt Cesar einen Dienst zu leisten, indem er den Herzog von dessen Liebe unterrichtet. Neid und Eifersucht veranlassen jedoch den Fürsten, diese Mittheilung, sowie die spätern Vertraulichkeiten Cesar's an Don Arias, zum beständigen Durchkreuzen der Pläne des Liebespaares zu benutzen. Als Cesar sich endlich entschliesst, offen um Doña Ana's Hand anzuhalten, will ihm der Herzog, der sich durch dieses Auskunftsmittel geschlagen fühlt, einen letzten Schrecken bereiten, dabei aber gleichzeitig den Grossmüthigen spielen. Er befiehlt deshalb dem Bruder Doña Ana's, die Hand seiner Schwester nicht zu vergeben, da er sie bereits einem hohen Edelmann zugesagt habe, dessen Namen er bald offenbaren werde. Natürlich ist Cesar der Gemeinte. — Hartzenbusch sagt, das Stück scheine eine Refundicion des „BASTA CALLAR“ durch Moreto, dem es in irgendeiner Ausgabe auch zugeschrieben werde. Dies ist aber offenbar falsch, denn die Stücke haben fast gar keine Aehnlichkeit, und der Stil von „NADIE FIE SU SECRETO“ ist entschieden nicht derjenige Moreto's, sondern Calderon's.

„LA DAMA DUENDE“, ein ganz prächtiges Lustspiel, ist unter dem Titel „Dame Kobold“ dem deutschen Publikum wohlbekannt. Es genüge deshalb, hier daran zu erinnern, dass Don Juan de Toledo seinen Freund Don Manuel Enriquez in seinem Hause bewirthet, ohne ihm zu sagen, dass eine Schwester bei ihm wohnt; dass diese Schwester, Doña Angela, eine muthwillige junge Witwe, durch diese Absperrung angestachelt, mittels eines drehbaren Wandschranks in das Zimmer des Gastes eindringt, ihm während seiner Abwesenheit Billets unter das Kopfkissen legt, seine Koffer und Briefschaften durchwühlt, sich sogar zeigt und verschwindet, alles dies bei verschlossener Thür, sodass Don Manuel schliesslich glauben muss, ein Kobold treibe mit ihm sein Spiel; dass Doña Angela in ihrer Kühnheit schliesslich so

weit geht, den Gefoppten auf Umwegen in ihre Gemächer führen zu lassen, wo aber das schwanke Gebäude ihres Betrugs durch Ankunft ihres Bruders zusammenbricht und nur Don Manuel's Bereitschaft, ihr die Hand zu reichen, sie vor dem Dolch der spanischen Brüder rettet. Wer sich diese köstliche Intrigue durch das Gesagte wieder einigermaassen vor Augen führen kann, wird sich des hohen Genusses erinnern, den ihm dieselbe bereitete. Die Figur Doña Angela's erinnert an Marcela in „CASA CON DOS PUERTAS“, sowie an deren Tirso'sche Vorbilder. Auch ist der Einfall, die Taschenspielerstückchen mittels des drehbaren Wandschranks auszuführen, von den in Tirso's „POR EL SÓTANO Y EL TORNO“ und „LOS BALCONES DE MADRID“ angewandten ähnlichen Mittelchen nur wenig verschieden. Wie populär das Stück gewesen sein muss, erhellt aus den Anspielungen auf dasselbe in „EL ESCONDIDO Y LA TAPADA“, „EL ENCANTO SIN ENCANTO“, „EL GALAN FANTASMA“ und „MAÑANAS DE ABRIL Y MAYO“. Dagegen lässt die Anspielung auf „LA DAMA DUENDE“ in dem nach Hartzenbusch's Beweisgründen (*Comedias de Calderon*, IV, 668) einige Monate früher verfassten Stück „CASA CON DOS PUERTAS“ etc., vermuthen, dass Calderon eine schon vorhandene Komödie oder wenigstens einen sehr bekannten Stoff benutzt habe.

In „EL ESCONDIDO Y LA TAPADA“ vertritt ein entlegenes Cabinet mit einer unbenutzten Treppe den Wandschrank der „DAMA DUENDE“. Die Handlung ist verwickelter als die der genannten Komödie, aber bei weitem nicht so frisch und schlagfertig.

„EL ENCANTO SIN ENCANTO.“ Ein spanischer Edelmann rettet in Marseille einer französischen Dame das Leben, geräth aber dann unschuldigerweise in einen Streit, in welchem er das Unglück hat, seinen Gegner zu tödten. Er flüchtet zufällig in das Haus der von ihm Geretteten, welche ihn erkennt, ihn seiner Sicherheit halber in einen alten Thurm einsperren lässt und ihn dort wie „Dame Kobold“ behandelt. Die geistreich verschlungene Handlung wird durch verschiedene, geschickt angebrachte Recapitulationen des Vorangegangenen höchst durchsichtig. Ausser an „LA DAMA DUENDE“ erinnert das Stück auch an Tirso's „AMAR POR SEÑAS“.



In „EL GALAN FANTASMA“ ist ein unterirdischer Gang das Mittel, einem todt geglaubten Liebhaber Eingang in das Haus seiner Dame zu verschaffen. Die Entdeckung des Betrugs wird während einiger Zeit durch die Furcht der Hausbewohner vor dem vermeinten Gespenste hinausgeschoben.

„MAÑANAS DE ABRIL Y MAYO“ ist ein vortreffliches Lustspiel, in welchem nicht allein der Intrigue, sondern auch der Charakterzeichnung Rechnung getragen wird. Die kokette Doña Clara spielt ihrem Anbeter, einem ebenso eingebildeten als maliciösen Stutzer, Don Hipólito, den Streich, ihn im Park verschleiert anzulocken und dann, um unentdeckt zu bleiben, in das Haus einer Doña Ana de Lara zu flüchten. Hipólito folgt ihr zudringlicherweise nach, und da Doña Clara zufällig ihren Hut in Doña Ana's Hand gelassen hat, ausserdem ähnliche Kleider trägt, so glaubt Hipólito in letzterer seine Verhüllte erkannt zu haben. Die hieraus entstehenden Verwickelungen sind ebenso geistreich erfunden als ergötzlich dargestellt, und eine blühende Diction erhöht den Reiz des mit Recht beliebten Stücks.

Gehen wir zu einigen Comödien leichteren Schlages über.

„EL HOMBRE POBRE TODO ES TRAZAS“ ist köstlich erfunden. Don Diego Osorio, ein armer Edelmann, kommt nach Madrid und verliebt sich gleich in zwei Damen: in Doña Clara wegen ihres Vermögens, in Doña Beatriz wegen ihres Geistes und ihrer Schönheit. Doña Clara kennt ihn unter seinem wahren Namen, Doña Beatriz unter einem angenommenen. Kurze Zeit gelingt es ihm, durch grosse Schlaueit beide Damen zu täuschen, und selbst die Beweiskraft einer Confrontation vor beiden weiss er in unverschämtester Weise durch die Behauptung, er habe einen Doppelgänger, zu vernichten. Natürlich werden seine Schliche schliesslich doch aufgedeckt, worauf ihn beide Damen verschmähen.

„EL ASTRÓLOGO FINGIDO“ verdient wegen seiner höchst belustigenden, gut erdachten Handlung die gleichen Lobsprüche wie „EL HOMBRE POBRE“. — Don Diego erfährt durch die Schwatzhaftigkeit einer Zofe, dass die seine Huldigungen schroff zurückweisende Doña María einen versteckten Liebhaber begünstige. Kaum hat er dies in einem Augenblicke blinden Zorns Doña María vorgeworfen, als er vor

den Folgen seiner Unbedachtsamkeit erschrickt, und um die Zofe nicht blosszustellen, vorgibt, er habe das Gesagte einer von ihm aufgestellten astrologischen Figur entnommen. Sein geflissentlich verbreiteter Ruf als Astrologe zieht eine Reihe der ergötzlichsten Verwickelungen nach sich, welche natürlich mit seiner vollständigen Entlarvung endigen.

„EL MAESTRO DE DANZAR“ erhält trotz seines anderweitig aufregenden Inhalts, einen possenhaften Anstrich durch die Fiction des ersten Liebhabers, seiner Angebeteten Tanzstunde zu ertheilen. Das Stück ist Mittelgut; die Grundidee fand Calderon in Lope de Vega's gleichbetitelmtem Lustspiel.

„LA SEÑORA Y LA CRIADA“ basirt auf dem ebenfalls etwas possenhaften Einfall, dass eine bäurische Dienerin in den Kleidern ihrer Herrin, einer Prinzessin von Mantua, für letztere gehalten und danach behandelt wird. Die Intrigue ist lebhaft, die Komik oft ganz vortrefflich.

Eine Figuron-Comödie ist:

„GUÁRDATE DEL AGUA MANSA“. Dieselbe illustriert die Redensart „Stille Wasser sind tief“, und führt die beliebte Figur des ungeschliffenen asturianischen Hidalgo vor. — Ein reicher Amerikaner, Don Alonso, lässt sich mit seinen Töchtern Clara und Eugenia in Madrid nieder. Clara ist ruhigen, Eugenia freien Temperaments. Letztere hat zwei Anbeter, Don Juan und Don Pedro, welche der Zufall in die Don Alonso's Haus gegenüberliegende Wohnung ihres beiderseitigen Freundes Don Felix, eines unverbesserlichen Junggesellen, führt. Eugenia erhält einen dritten Liebhaber in der Person ihres asturianischen Vetters Don Toribio de Quadradillos, des bekannten Comödien-Montañés. Aber die Hauptrolle übernimmt die sittsame Clara, welche, durch die Triumphe ihrer Schwester zum Neid angestachelt, sich mit Felix in eine Liebesintrigue einlässt, welche nach mehrfachen Zwischenfällen zur Vermählung führt. Eugenia reicht Don Juan die Hand, während der ungehobelte Gebirgssohn unbeweibt in seine Heimat zurückkehrt. Das Stück ist in seiner Art ganz vortrefflich. In dasselbe eingeschaltet findet sich eine Erzählung des Einzugs der Königin Marianne, der zweiten Gemahlin Philipp's IV., in Madrid.

Ausser den bisher besprochenen Stücken, welche von Calderon's Freund, Don Juan de Vera Tassis y Villaroel in

neun Bänden veröffentlicht worden sind, beabsichtigte letzterer, in einem zehnten Bande zwölf weitere Dramen des grossen Dichters in den Druck zu geben. Dieser leider nicht zur Veröffentlichung gelangte Band sollte enthalten:

*El acaso y el error.*

*El carro del cielo.*

*La Celestina.*

*Certámen de amor y celos.*

*El condenado de amor.*

*Los desagravios de María.*

*Don Quijote de la Mancha.*

*San Francisco de Borja.*

*El triunfo de la Cruz.*

*La virgen de la Almudena, I & II parte.*

*La virgen de los Remedios.*

*La virgen de Madrid.*

Von diesen Dramen scheinen „EL CARRO DEL CIELO“ (von Calderon in seinem dreizehnten Jahre verfasst), „LA CELESTINA“, „CERTÁMEN DE AMOR Y CELOS“, „DON QUIJOTE DE LA MANCHA“, „EL TRIUNFO DE LA CRUZ“ und „LA VÍRGEN DE MADRID“ nie gedruckt worden zu sein, während „NUESTRA SEÑORA DE LOS REMEDIOS“, „NUESTRA SEÑORA DE LA ALMUDENA“, „SAN FRANCISCO DE BORJA“ und „EL ACASO Y EL ERROR“ sich in dem Fajardo'schen Katalog in der Nationalbibliothek zu Madrid (1716 compilirt), und was noch beweiskräftiger ist, in dem Verkaufskatalog der Erben des Buchhändlers Francisco Medel de Castillo (von 1735) vorfinden, also entweder in Drucken oder leicht zugänglichen Handschriften noch 1735 vorhanden waren. Den Bemühungen Hartzenbusch's ist es gelungen, „EL ACASO Y EL ERROR“ und „EL CONDENADO DE AMOR“ in Manuscripten aufzufinden, und er hat diese Dramen durch Abdruck in der Rivadenayra-Bibliothek dem literarischen Publikum in dankenswerther Weise zugänglich gemacht.

„EL ACASO Y EL ERROR“ ist ein Stück, welches dem Lustspiel „LA SEÑORA Y LA CRIADA“ offenbar zum Vorbild gedient hat. Wie schon Hartzenbusch vermuthet, mag dasselbe das Werk dreier Dichter sein, und wenn wir in dieser berechtigten Hypothese noch etwas weiter gehen dürfen, so möchten wir den zweiten Act als das Eigenthum unsers Calderon in Anspruch nehmen. Im übrigen ist die Ueber-

arbeitung Calderon's in „LA SEÑORA Y LA CRIADA“ merkwürdigerweise nur in technischer und sprachlicher Beziehung eine Verbesserung zu nennen, denn die Handlung von „EL ACASO Y EL ERROR“ ist durch die ausgesprochenere Mit-handlung Fisberto's und die durch das Porträt Diana's entstehenden Verwickelungen bedeutend interessanter. Die Motivirungen in „LA SEÑORA Y LA CRIADA“ beruhen auf gezwungenen und doch bis zur Abgedroschenheit oft angewandten Bühnenerfindungen und lassen das Gefühl zurück, als sei Calderon hier im Suchen nach Veränderungen nicht von seinem gewöhnlich so zuverlässigen Künstlerverstande geleitet worden.

„EL CONDENADO DE AMOR“ ist ein mythologisches Festspiel von geringer Bedeutung. Der magere Inhalt desselben lässt sich mit wenigen Worten angeben. Atys bewirbt sich um die Liebe Vesta's, erlangt sie, verliebt sich aber bald darauf in die schöne Ismene. Vesta stellt letzterer nach, aber diese wird als schuldlos von Venus zu sich genommen, während Atys von Amor verurtheilt wird, ruhelos unter den Thieren des Feldes umherzuschweifen. Hartzenbusch, welcher das Stück nach einer ziemlich modernen Handschrift abgedruckt hat, bezweifelt Calderon's Autorschaft wegen verschiedener uncalderonischer Ausdrücke. Letzteres zugegeben, ist aber lediglich daraus zu schliessen, dass ein moderner Uebersetzer das Stück etwas retouchirt hat, denn es finden sich auch specifisch Calderon'sche Wendungen wie:

*Pues apenas llega, cuando*  
— *ay Atis — á penas llega etc.*

und die ganze Diction ist bis auf Weniges diejenige unsers Dichters. Das ausdrückliche Zeugniß des Vera Tassis wird demnach kaum angezweifelt werden können.

Das Drama „LOS DESAGRAVIOS DE MARÍA“ war jedenfalls gedruckt, da es in dem „*Indice expurgatorio*“ von 1707 verboten wurde. Es ist jetzt verschollen, wahrscheinlich infolge dieses Verbots.

Was „SAN FRANCISCO DE BORJA“ anlangt, so scheint das Stück Calderon's verloren gegangen zu sein. Im 42. Bande der „*Escogidas*“ findet sich jedoch ein Drama gleichen Titels, welches dorten dem Melchor Fernandez de Leon, von Hartzen-



busch und Faustino Arévalo (angezogen bei Gallardo: „Ensayo de una bibl. esp.“, Bd. I, Col. 274) aber dem Jesuitenpater Fomperosa zugeschrieben wird und offenbar eine Uebersetzung des Calderon'schen ist. Nicht allein enthält dasselbe lange Stellen, welche wie wörtliche Herübernahmen aus Calderon's Originalstück klingen, sondern der Dichter legt auch am Anfange seines Dramas der „Tugend“ folgende Worte in den Mund:

*Y habiendo una docta pluma* (d. i. wohl Calderon)  
*en este mismo argumento*  
*con pincel armonioso*  
*y colorido discreto,*  
*corrido tan bien, que nadie*  
*pasará ya de bosquejo,*  
*es menester que de tí* (die hier angeredete Person ist die „Zeit“)  
*y dél, por breve compendio,*  
*se tome lo que escribió etc.*

Da das einzige, den gleichen Heiligen behandelnde Drama „EL FÉNIX DE ESPAÑA, SAN FRANCISCO DE BORJA“ des Jesuitenpaters Calleja durchaus verschiedene Situationen vorführt, so muss gefolgert werden:

1) dass der von Fomperosa eingestandenermaassen nachgeahmte Dichter nicht Calleja, sondern Calderon ist, was ausserdem daraus hervorgeht, dass Fomperosa's und Calleja's Stücke zur gleichen Gelegenheit, der Canonisation des Titelheiligen, am 10. und 11. August 1671 aufgeführt wurden.

2) dass das Stück Calleja's ein selbständiges und nicht, wie oft vermuthet, eine Uebersetzung des Calderon'schen ist, was bei Besprechung Calleja's des weitem beleuchtet werden soll.

Dürfen wir nun nach der Bearbeitung Fomperosa's auf das Original unsers Calderon schliessen, so haben wir keine Ursache, den Verlust des letztern allzu lebhaft zu bedauern. Von den grossen Situationen in „EL GRAN PRÍNCIPE DE FEZ“, „EL PRÍNCIPE CONSTANTE“ u. a. findet sich keine Spur, und die eingeführten allegorischen Personen der „Tugend“ und der „Zeit“ können diesen Mangel nicht ersetzen. Soweit es das Medium einer Uebersetzung erkennen lässt, muss das Original ein Heiligenstück ziemlich gewöhnlicher Art gewesen sein.

Einige Bemerkungen drängen sich hier naturgemäss auf. Calderon hat 1680 auf Wunsch des Herzogs von Veragua

eine Liste der von ihm verfassten Dramen aufgestellt, welche 111 Stücke umfasst, während Vera Tassis deren 122 verzeichnet. Diese bei Vera Tassis überschüssigen Titel sind:

*Las cadenas del demonio.*  
*Céfalo y Pocris (Burlesca).*  
*El condenado de amor.*  
*Los desagrazos de María.*  
*La exaltacion de la cruz.*  
*Nadie fie su secreto.*

*El sacrificio de Efigenia.*  
*La señora y la criada.*  
*La sibila del Oriente.*  
*La virgen de Madrid.*  
*Las tres justicias en una.*

Hartzenbusch hat den vergeblichen Versuch gemacht, dem Katalog Calderon's, des damals 80jährigen Greises, der seit seiner Priesterweihe mit Verachtung auf seine Dramen herabsah, unbedingte Beweiskraft zu vindiciren. Abgesehen davon, dass kein Kritiker es wagen wird, die Stücke „LA EXALTACION DE LA CRUZ“, „NADIE FIE SU SECRETO“ u. s. w. aus innern Gründen unserm Calderon abzusprechen und dass Vera Tassis in der Vorrede zum ersten Bande der Comödien ausdrücklich versichert, er habe sämmtliche in seiner Liste verzeichnete Stücke von Calderon's eigener Hand contrasignirt oder mit dessen Aufschrift („*rubricado*“ heisst beides) gesehen, so legt die Nichterwähnung von „LA SEÑORA Y LA CRIADA“ in der Calderon'schen Liste, eine so praktikable Bresche in Hartzenbusch's Behauptung, dass auch die übrigen Punkte seiner Festung unhaltbar werden. In der Vorrede zum fünften Bande von Calderon's Comödien sagt nämlich Vera Tassis Folgendes: „Er (Calderon) entschloss sich endlich auf mein inständiges Bitten, die nachgesuchte Erlaubniss zu gewähren, sie (seine Comödien) in die Presse zu geben und die Druckbogen durchzusehen. Dies ist für mich ein Stolz, welchen mir alle diejenigen, die sich als seine besten Freunde rühmen, nicht usurpiren können, denn sie mögen sich eines bessern belehren, indem sie sehen, dass ich angefangen habe, das mir Gewährte bei den zwei Comödien zu benutzen, welche ich in dem 46. Bande der «*Varios*» (d. i. die grosse Sammlung der «*Comedias nuevas escogidas*») veröffentlicht habe“ u. s. w. Nun ist eine dieser Comödien die in Calderon's Liste nicht aufgeführte „LA SEÑORA Y LA CRIADA“, und da sie nach diesem conclusiven Zeugniss zweifellos Calderon's Eigenthum ist, so kann die Correctheit seines Katalogs auch in andern Punkten nicht als „unbe-

dingt“ betrachtet werden. Merkwürdigerweise findet sich in Calderon's Liste die Vorarbeit zu „LA SEÑORA Y LA CRIADA“, die Comödie „EL ACASO Y EL ERROR“, und die Wahrscheinlichkeit ist, dass der alte Mann statt des Titels seiner Umarbeitung, aus Gedächtnisschwäche den Titel der Vorarbeit setzte.

Hierbei verdient noch Erwähnung, dass das ebenfalls von Calderon vergessene, von Vera Tassis aufgeführte Drama „EL SACRIFICIO DE EFIGENIA“ uns wahrscheinlich — allerdings in stark veränderter Weise — durch eine Uebersetzung gleichen Titels von Trigueros erhalten ist. Der Stoff ist derjenige der classischen Dichtung unsers Goethe: „Iphigenie auf Tauris“, sticht aber in der Behandlung sehr unvorthailhaft gegen den deutschen Altmeister ab. In der spanischen „Efigenia“ ist Thoas ein barbarischer Usurpator, Iphigenie eine ganz gewöhnliche Figur, und sämmtlichen Personen geht der Adel der Gesinnung ab, welcher Goethe's Drama zum Kunstwerk ersten Ranges erhebt. Eine Vergleichung beider Stücke ist im übrigen sehr interessant.

Wir haben oben beiläufig erwähnt, dass Calderon, besonders in seinem spätern Lebensalter (denn der von Vera Tassis in seiner Calderon-Biographie erwähnte „TRATADO EN DEFENSA DE LA COMEDIA“ rührt ohne Zweifel aus der Zeit vor des Dichters Priesterweihe her), mit Verachtung auf seine Comödien herabsah. Wir haben hierfür das Zeugniß des Vera Tassis, aber noch bestimmter spricht sich ein anderer Freund Calderon's, Don Gaspar Agustin de Lara, in einem schwülstigen, panegyrischen Werke „*Obelisco fúnebre, pirámide funesto á la inmortal memoria de Don Pedro Calderon de la Barca*“ (Madrid 1684) aus. Er sagt, dass Don Pedro nie eine seiner Comödien in den Druck gegeben habe und dass die veröffentlichten wider seinen Willen gedruckt seien. Hierauf macht er einen Ausfall auf Vera Tassis, welcher (im Vorwort zu seiner Ausgabe des fünften Bandes der Comödien Calderon's) behauptete, „sie von den unzähligen Fehlern, mit welchen sie gedruckt und abgeschrieben sind, befreit zu haben“, „eine Sache“, meint Lara, „welche grossen Lobes werth sei, wenn sie im Bereiche der Möglichkeit läge“. Wie es mit dem letztern Theile dieser Behauptungen aussieht, soll der Leser weiter unten erfahren; was

aber den erstern Theil derselben betrifft, welchem sogar von ernsthaften Kritikern eine unverdiente Würdigung zutheil geworden ist, so lässt sich, besonders für die frühern Ausgaben der Dramen Calderon's, leicht nachweisen, dass Lara den Bogen bedeutend überspannt hat. So ist es von vornherein schwer zu glauben, dass die Veröffentlichung des ersten und zweiten Bandes der Comödien unsers Dichters (in erster Auflage 1636, bzw. 1637) durch seinen Bruder, Don José Calderon de la Barca, gegen seinen Willen stattgefunden haben sollte. Noch conclusiver ist das Zeugniß des vierten Bandes. Für diesen wurde das Druckprivilegium direct unserm Don Pedro ertheilt, welcher eine Vorrede in Form einer Widmung dazu schrieb. Da er in diesem Schriftstück erklärt, er habe das gedruckte Buch in der Hand gehabt, so darf die Authenticität des Textes — abgesehen von gewöhnlichen Druckfehlern — als zweifellos angesehen werden. — Die gleiche Behauptung ist für Calderon's zwei Dramen im 46. Bande der „*Escogidas*“: „*LAS ARMAS DE LA HERMOSURA*“ und „*LA SEÑORA Y LA CRIADA*“ gerechtfertigt, da Calderon dieselben, nach der bestimmten, weiter oben schon ausführlich citirten Angabe des Vera Tassis, selbst durchgesehen hat. Schliesslich darf noch erwähnt werden, dass eigene Durchsicht bei den Werken der altspanischen Dramatiker entschieden nicht einen fehlerlosen Text bedeutet, denn die Verstümmelungen in den von Lope de Vega, G. de Castro und Alarcon selbst veröffentlichten Comödienbänden sind kaum geringer, als die in vielen andern, ohne Zuziehung des Autors bewerkstelligten Publicationen.

Ehe wir den Gegenstand verlassen, soll hier noch kurz angegeben werden, welches Resultat die Vergleichung eines Calderon'schen Dramas, das vor der Veröffentlichung der ersten Ausgabe des ersten Bandes seiner Comödien (also vor 1636 und jedenfalls ohne sein Zuthun) gedruckt wurde, mit dem viel spätern Druck des Vera Tassis ergibt. Eine solche Vergleichung wird gleichzeitig darthun, bis zu welchem Grade die Behauptung des Vera Tassis, „die Comödien von den unzähligen Fehlern, mit welchen sie gedruckt und abgeschrieben sind, befreit zu haben“, gerechtfertigt ist. Wir wählen hierzu das in der „*Parte 28 de comedias de varios autores*, Huesca 1634“ unter dem Namen des Lope de Vega veröffentlichte Drama



„LA INDUSTRIA CONTRA EL PODER“, welches Vera Tassis irrthümlicherweise in seiner Liste der dem Calderon fälschlich zugeschriebenen Stücke aufführt, aber trotzdem unter dem Titel „AMOR, HONOR Y PODER“ im zweiten Bande seiner eigenen Ausgabe abgedruckt hat. Die Gegeneinanderhaltung ergibt im ganzen nur wenig bedeutende Abweichungen, und ziehen wir leicht corrigirbare Druckfehler ab, so möchten wir beinahe die alte Ausgabe vorziehen. In dieser fehlt z. B. im ersten Act die ebenso gemeine als wenig witzige Rede des Graciosos Tosco, in welcher er dem König die schöne Estela in wenig appetitlicher Weise beschreibt (Seite 432 der Vera Tassis'schen Ausgabe). Da dieselbe kaum von Calderon herühren kann und wir ebensowenig annehmen dürfen, Vera Tassis habe sich selbst diese Einschaltung erlaubt, so bleibt nur die Vermuthung übrig, er habe keineswegs ein Autograph Calderon's, sondern ein Bühnenmanuscript benutzt, in welches ein Schauspieler die betreffende Stelle eingeschaltet habe. Wie es aber mit Vera Tassis' sogenannten Verbesserungen aussieht, dürften zwei Beispiele dem Leser veranschaulichen:

Alter Druck von 1634.	Vera Tassis.
I. Act. <i>Enrico á la Infanta:</i>	
<i>Para que tú fueses, cuando le oprimieses las espaldas, Europa de Inglaterra, y él fuese el toro de España.</i>	<i>para que tú fueses, cuando le oprimieras las espaldas, Europa de Inglaterra, y él el caballo de España.</i>

Was soll hier „caballo“ statt „toro“? Dass Jupiter Europa in der Gestalt eines Stiers, nicht in derjenigen eines Pferdes entführt haben sollte, musste der cultistische Vera Tassis doch wissen.

Alter Druck.	Vera Tassis.
Erste Verse des zweiten Acts.	
Teobaldo.	
<i>La esperanza en el amor es un dorado veneno, puñal, de hermosura lleno, que agrada, y mata el rigor.</i>	<i>La esperanza en el amor es un dorado veneno, puñal, de hermosuras lleno, que hiere y mata en rigor.</i>

Lassen wir das „hermosuras“ des Vera Tassis als muthmaasslichen Druckfehler beiseite, so ist das „agrada“ der alten Ausgabe offenbar richtig, denn es führt einfach den Gegensatz zwischen dem gefälligen Aussehen und der inner-

lichen Gefährlichkeit der genannten Dinge zu Ende, während „*hiere y mata*“ einfach nur auf die innere Gefährlichkeit geht und den wirkungsvollen Gegensatz gänzlich beseitigt. Dies ist keine Verbesserung, sondern eine Verballhornung.

Dagegen hat Vera Tassis den oben erwähnten authentischen Band der Comödien Calderon's, den vierten (Madrid 1672), nahezu buchstäblich abgedruckt.

Als Resultat dieser Betrachtungen ergibt sich, dass, wie bei allen derartigen literarischen Zänkereien alten und neuen Datums, „das Geschrei grösser ist als die Wolle“. Wir dürfen uns deshalb auch hier damit trösten, dass die unsterblichen Werke unsers Calderon im grossen und ganzen das Gepräge der Echtheit an sich tragen. Der weniger eingeweihte Literaturfreund hüte sich vor der Beeinflussung durch eine kleinliche Kritik, welche — um einen haarspaltenden Scharfsinn zu zeigen — ihm das ebenso nutzlose als unbehagliche Gefühl der Unsicherheit in Betreff des wahren Textes grosser Dichterwerke aufdrängt und ihm hierdurch deren Genuss verkümmert. Wenn wir uns auf Erden nur an ganz Vollkommenem erfreuen wollten, so wäre es schlimm um unsere Kunstgenüsse bestellt.

Mit Francisco de Rojas, Mira de Amescua, Montalvan, Don Antonio Coello, Luis Velez de Guevara, Don Gerónimo Cáncer, Don Antonio de Solís und Don Juan de Zabaleta verfasste unser Calderon eine kleine Anzahl Comödien, von welchen die hauptsächlichsten in dem später folgenden Abschnitt über die gemeinschaftlichen Dramen mehrerer Autoren kurz erwähnt werden sollen.

Dass Calderon eine grosse Anzahl Comödien zugeschrieben wurde, welche er nicht verfasst hat, ist bei der Berühmtheit seines Namens und der Gewissenlosigkeit der damaligen Buchdrucker nicht zu verwundern. Er selbst zählt in der Vorrede zum vierten Bande seiner Comödien deren eine Anzahl auf, und Vera Tassis gibt eine vollständigere Liste im fünften Bande der gleichen Sammlung. Wir heben als die berühmtesten heraus: „DEL REY ABAJO, NINGUNO“ von Rojas, „EL TEJEDOR DE SEGOVIA“ von Alarcon, „EL CASTIGO DEL PENSÉQUE“ von Tirso, „SI EL CABALLO VOS HAN MUERTO“ von Luis Velez. Der Drucker eines nicht verdienstlosen Stücks „EL ESCÁNDALO DE GRECIA CONTRA LAS SANTAS

IMÁGENES“, welches von Calderon selbst in seiner Liste zurückgewiesen wird, geht sogar so weit, in den letzten Versen desselben „Don Pedro Calderon“ um Vergebung der Mängel bitten zu lassen.

Der Vollständigkeit halber soll noch erwähnt werden, dass sich unser Dichter auch in Entremeses, Jácaras, Mogi-gangas (ein vortreffliches Stück dieser Art ist „LÁ MUERTE“) und derartigen kleinern Compositionen mit Glück versucht hat. Was uns jetzt noch zu besprechen erübrigt, sind die Autos, Compositionen, mit welchen Calderon grossartige Erfolge erzielt und alle seine dramatischen Nebenbuhler in tiefen Schatten gestellt hat.

Wie bekannt, sind diese Autos Fronleichnamsspiele, welche während eines Monats ausschliesslich aufgeführt wurden. Calderon hat nach dem Zeugniss des Vera Tassis deren etwa 100 verfasst, wovon 72 in der Sammlung von sechs Bänden (Madrid 1717 und 1750) abgedruckt sind. Ein einziger Band, zwölf Autos enthaltend, erschien zu des Dichters Lebzeiten, von ihm selbst herausgegeben, 1677, und wurde zweimal wiedergedruckt, 1690 und 1715. Die übrigen ruhten in den Archiven der Stadt Madrid, bis letztere 1716 aus Geldnoth ihr Verlagsrecht für 300 Dublonen an Juan de Ezquerria und Don Pedro de Pando y Mier abtrat. Vielleicht mag zu dieser Veräusserung auch der Umstand beigetragen haben, dass kurz vorher ein Peruaner, Don Isidro de Haro, welcher durch Kauf einen Marquistitel erworben hatte, nahezu sämmtliche dieser Autos nach Copien derselben unrechtmässigerweise hatte drucken lassen, um sie in Amerika zu verkaufen. Diese Ausgabe bezeichnet der Bibliograph Fajardo als „perversa“. Nimmt man dies in moralischem Sinne als „gottlose“, so hat er in seiner sittlichen Entrüstung vollkommen Recht, hat er jedoch damit sagen wollen, der Text sei ein „verderbter“, so muss dieser Behauptung in gewissem Sinne entgegengetreten werden. Der Verfasser hat das Glück gehabt, 20 Autos dieser ungemein seltenen Ausgabe zu erwerben und kann nach genauer Vergleichung mehrerer derselben mit der rechtmässigen Ausgabe von 1717 bezeugen, dass die Copien, von welchen beide Drucke genommen wurden, allerdings verschieden waren, dass aber die unrechtmässige Ausgabe manchmal unzweifelhaft richtigere Lesarten hat als die rechtmässige. Es

kann also die letztere ebenfalls nicht von den Originalen des Dichters abgedruckt sein, was zum Ueberfluss durch die ausdrückliche Erklärung Fajardo's bestätigt wird, dass er bei einer Revision der Autos in den madrider Archiven im Jahre 1707 nicht ein einziges derselben mehr in der Handschrift Calderon's aufgefunden habe. Dieser Umstand erklärt sich dadurch, dass die Originale, welche behufs Anfertigung von Bühnenabschriften öfters hergeliehen werden mussten, durch die Fahrlässigkeit von Theaterdirectoren oder Copisten nach und nach verloren gingen und durch Copien ersetzt wurden. Hieraus folgt, dass einem etwaigen Neudrucke der Autos eine Vergleichung und Combination der rechtmässigen mit der unrechtmässigen Ausgabe zu Grunde gelegt werden müsste.

Gehen wir von diesen einleitenden bibliographischen Bemerkungen zu den Autos selbst über, so finden wir, dass dieselben, der äussern Form nach, von einer Loa eingeleitet, zu einer meistentheils symbolischen Handlung ohne Acteeintheilung übergehen und in der Regel mit der Ausstellung des heiligen Abendmahls schliessen. Die Loa der Autos von Calderon ist indessen in vielen Fällen nicht von ihm selbst verfasst und bildet demnach, wie die unvermeidlichen Entremeses, einen unabhängigen Theil der Composition. Dieselbe weist indessen gewöhnlich auf die Haupthandlung hin und leitet dieselbe ein. In Loa wie in Haupthandlung spielen die allegorischen Personen eine überwiegende, meistentheils sogar ausschliessliche Rolle, nicht in letzter Linie der Teufel oder Dämon, welcher allerdings den strenggläubigen Zuhörern Calderon's mehr den Eindruck einer wirklichen, als einer allegorischen Person gemacht haben wird. Ueberhaupt muss man sich vorstellen, dass die beim Lesen schattenhaft erscheinenden Figuren des Verstandes, der Thorheit, der Schuld u. s. w. wohl stets in einem conventionellen Costüme erschienen und durch die oftmalige Darstellung zu stehenden Masken wurden, über deren Bedeutung sich jeder Mosquetero klar war. Nimmt man dazu das Schauwerk, die possenhaften Entremeses, Musik, Gesang und Tänze, so wird man begreifen, wie diese auf den ersten Blick so undramatischen, didaktischen Compositionen dem verwöhnten spanischen Publikum während eines ganzen Monats die Comödie ersetzen



konnten. Selbst der Gracioso treibt im Gewande einer allegorischen Figur in vielen Autos seine Spässe, und in „EL CUBO DE LA ALMUDENA“ tritt sogar ein radebrechender Maure auf, welcher sich zum Ueberfluss auch als Trunkenbold auf offener Scene zeigt.

Die Aufführung der Autos fand meistens im Freien, hie und da auch in Kirchen und Klöstern statt. Eine Bühne wurde aufgeschlagen, welche von vier grossen Wagen umgeben war. Von diesen aus betraten die Schauspieler die Bühne, aber auch auf den Wagen selbst ging oft ein Theil der Handlung vor sich. In der Regel war auf jedem derselben eine verschiedene Decoration, z. B. auf dem ersten ein Thurm, auf dem zweiten eine Felsengruppe, auf dem dritten ein Garten u. s. w. aufgestellt. Die Decoration wurde durch Oeffnen des Wagens sichtbar, durch Schliessen desselben verdeckt. Auch wurde durch Drehen der Wagen eine Decorationsveränderung hervorgebracht, was deutlich aus zeitgenössischen Bühnenweisungen erhellt. So heisst es in Calderon's „NO HAY INSTANTE SIN MILAGRO“: „*Vuelve el carro que fué de retrete, convertido en gruta*“, ferner „*Vuelve el carro que fué monte, convertido en jardin*“ u. s. w. Bei Schluss der Vorstellung wurden die Wagen ganz geschlossen und eventuell fortgefahren. Wer sich über weitere Einzelheiten dieser Bühnenmaschinerie unterrichten will, findet einen interessanten Beitrag hierzu in Calderon's „*Memoria del teatro y apariencias precisas*“ vor dem Auto „EL SOCORRO GENERAL“. Hier mag noch kurz erwähnt werden, dass in „LA TORRE DE BABILONIA“ die Arche Noah's sichtbar wird, welche so viele Thiere und Vögel „als möglich“ (wie es in der Bühnenweisung heisst) entleert, und dass im gleichen Stücke Nimrod in Begleitung von vier auf Kamelen reitenden Riesen erscheint, welche letztern mit „zuccos“ (wohl von Soccus abgeleitet), einer Art hoher Schuhe, auftreten, um sie grösser erscheinen zu machen.

Sehen wir uns nun die Autos Calderon's nach ihrem Inhalt an, so fallen uns in erster Linie diejenigen Stücke in die Augen, welche die Titel einiger seiner Comödien tragen. Hierzu gehören:

„EL PINTOR DE SU DESHONRA“. — Gott als „Maler“ schafft die „menschliche Natur“; diese wird von Lucifer zu

dem Apfelbisse verleitet und von der „Schuld“ entführt. Die „Welt“ verliebt sich in die Natur und beauftragt den Maler, sie heimlich zu porträtiren; dieser tödtet Lucifer und die Schuld, begnadigt aber die Natur. Dieses Auto hat dem Drama nur wenige Züge entnommen und ist, wie man schon aus der gegebenen kurzen Inhaltsangabe sieht, durchaus nicht sehr philosophisch gedacht; es ist eins der schwächern Stücke seiner Art.

Nicht viel besser ist „EL JARDIN DE FALERINA“. Es stellt dar, wie der Mensch von der Schuld in einen Zaubergarten geführt wird, in welchem ihn die Laster bestriicken und dann in eine Bildsäule verwandeln. Aus dieser Verzauberung wird er durch Christus unter dem Namen „Phöbus“ mit Hülfe der „göttlichen Gnade“ befreit.

„LA VIDA ES SUEÑO“ ist eine wahrhaft philosophische Schöpfung, reicht aber natürlich in dramatischer Lebendigkeit bei weitem nicht an das gleichnamige Schauspiel des Dichters heran. Segismundo ist hier der Mensch, welcher von Gottes Allmacht („el poder“) aus dunkler Höhle probe-weise zum Fürsten der Erde erhoben wird. Wie Segismundo, misbraucht er seine neue Gewalt, wirft seinen Verstand (wie sein Vorbild den widersprechenden Höfling) aus dem Fenster, ergibt sich durch den Apfelbiss der Sünde und wird alsdann wieder in seinen frühern Zustand versetzt. Christus, durch das Wissen („el saber“) allegorisirt, bemitleidet ihn, befreit ihn von seinen Ketten, legt dieselben selbst an, und wird in diesem Zustande von Lucifer und der Finsterniss zu ermorden versucht. Die Attentäter werden jedoch durch ein Erdbeben zu seinen Füßen geschleudert, und um die dem Menschen erwiesene Wohlthat zu verewigen, bringen die vier Elemente die Bestandtheile des heiligen Abendmahls zusammen. Welcher Unterschied — trotz vieler Schönheiten des Autos — zwischen der lebendigen Darstellung eines philosophischen Gedankens durch das farbenprächtige, unfühlbar lehrende Drama und der ostentativ didaktischen Tendenzdichtung des Autos liegt, kann schon nach Obengesagtem empfunden werden.

In „LO QUE VA DEL HOMBRE Á DIOS“ wird ein ähnlicher Stoff behandelt; die Allegorie ist geistreich ausgedacht und bis ins Kleinste ausgeführt.

„LOS ENCANTOS DE LA CULPA“ folgt dem Drama „EL MAYOR ENCANTO AMOR“. Ulysses ist hier der „Mensch“, Circe die „Schuld“, Iris die „Busse“ u. s. w. Wie bei „LA VIDA ES SUEÑO“ zeigt auch hier eine Vergleichung beider Stücke, dass das Auto trotz dialektischer und poetischer Schönheiten, einer durchaus verfehlten dramatischen Form angehört.

Aus der biblischen Geschichte sind: „EL ÁRBOL DEL MEJOR FRUTO“, ein schönes Auto, welches der „SIBILA DEL ORIENTE“ folgt; ferner „¿QUIÉN HALLARÁ MUJER FUERTE?“ (Deborah und Jabel), „LA PRIMER FLOR DEL CARMELO“ (Abigail und Nabal), „SUEÑOS HAY QUE VERDADES SON“ (Joseph und seine Brüder) u. a.

Der allgemeinen Geschichte sind entnommen: „EL LIBRO Y LA AZUCENA“ (Chlodwig von Frankreich und Rudolf von Habsburg), „EL SEGUNDO BLASON DE AUSTRIA“ (Kaiser Maximilian's Verstieg an der Martinswand), „EL SANTO REY FERNANDO“ in zwei Theilen, von welchen der erste fast ausschliesslich allegorisch, der zweite — die Einnahme von Sevilla durch Ferdinand III. behandelnd — fast ganz historisch gehalten ist; ferner „LA DEVOCION DE LA MISA“, ein Stück, welches den bekannten legendenhaften Stoff der Vertretung eines Messe hörenden Soldaten in der Schlacht durch einen Engel behandelt.

Hinweisung auf mythologische Stoffe enthalten „ANDRÓMEDA Y PERSEO“, „PSÍQUIS Y CUPIDO“, das prächtige Stück „EL DIVINO ORFEO“ u. a.

Von den Autos allgemeineren Inhalts sollen folgende wegen charakteristischer Ideen erwähnt werden. „EL NUEVO PALACIO DEL RETIRO“ ist eine allegorische Vermengung des genannten neuen Palastes mit dem Neuen Testament, sowie der Errichter der beiden, König Philipp's IV. mit Christus. Dass in dieser Parallele eine Gotteslästerung gefunden werden kann, scheint weder der Dichter, noch die Censur gefühlt zu haben. — „EL GRAN TEATRO DEL MUNDO.“ Der Schauspieldirector (Gott) will zu seiner eigenen Ehre eine Comödie aufführen und vertheilt die Rollen an den König, die Klugheit, die Schönheit, den Reichen, den Armen, den Landmann und ein Kind. Nachdem diese ihre Rollen ausgespielt, verlangt erst die Welt alles, was sie besessen, dann der Director

Rechenschaft über ihre Thätigkeit, und theilt hierauf Lohn und Strafe aus. Das Stück ist in der Ausführung recht gelungen. — „A DIOS POR RAZON DE ESTADO.“ Der Geist („Ingenio“) sucht den unbekannten Gott, conferirt mit dem Heidenthum, dem Atheismus, dem Islam, dem Judenthum und dem heiligen Paulus und findet heraus, dass das Christenthum schon aus „razon de estado“ (politischen Gründen) die richtige Religion sei.

Nachdem wir durch Obiges auf die grosse Mannichfaltigkeit der Autostoffe Calderon's hingewiesen haben, soll jetzt eine Analyse des Autos „EL PLEITO MATRIMONIAL“ gegeben werden, welche als Schema für die Behandlung dieser dramatischen Abart seitens Calderon's gelten darf.

Die Schuld und der Tod verabreden sich, die widerwillig eingegangene Ehe des Körpers und der Seele zu trüben; die Schuld soll die Seele, der Tod den Körper verderben. Bei den ersten Schritten, welche die neuen Gatten thun, fallen sie in die Arme ihrer Feinde, d. i. die Seele erhält Theil an der Erbsünde, und die Geburt des Körpers ist der erste Schritt zum Tode. Die fünf Sinne, das Gedächtniss, der Wille und der Verstand stellen sich jetzt ein, aber die Schuld pocht darauf, dass ihr die Seele schon in die Arme gefallen sei. Diese indessen reinigt sich durch eine Waschung (die Taufe), worauf sich die Schuld mit der Drohung zurückzieht, an die Stelle der abgewaschenen Erbsünde die actuelle Sünde zu setzen. Der Tod stösst ebenfalls seine Drohungen aus und flösst Körper und Seele, sowie deren Tochter, dem Leben, grosse Furcht ein. Der Gedanke an das heilige Abendmahl beruhigt alsdann alle Drei, aber der Wille stellt diese Andachtsübung als blosse Gewohnheit hin und verbündet sich mit der Schuld. Darauf veranlasst er den Körper, den Tisch des Herrn zu verlassen und sich weltlichen Vergnügungen hinzugeben, was die Seele so schmerzt, dass sie sich von dem sinnlichen Genossen gerichtlich scheiden lassen will. Da jedoch infolge dessen ihre Tochter, das Leben, in Ohnmacht sinkt, besinnt sie sich wieder eines andern. Nun schmeicheln die Sinne dem Körper, und der Verstand sucht ein Mittel, dieser Verführung entgegenzuwirken, als der Tod mit schwarzverschleiertem Angesicht eintritt. In seiner Begleitung befindet sich der Schlaf, welcher sowohl Körper als Seele in



Schlummer versenkt. Während dieses Zustandes will ihnen die Schuld lebensfreudige Bilder, der Tod heilsam-furchtbare Gedanken vorführen. Ueber den Körper siegt die Verführung, aber nicht über die Seele, welche jetzt thatsächlich den Scheidungsprocess beantragt. Der Tod löscht in dessen Verlauf die Lebensfackel des Körpers aus, welcher jedoch im letzten Augenblicke sich an den Verstand klammert und Vergebung seiner Sünden erfleht. Nun verlassen ihn Sinne, Gedächtniss, Verstand und Wille. Die Seele will zum bessern Leben eingehen, die Schuld tritt ihr in den Weg, aber das Anrufen des heiligen Abendmahls verhilft ihr zu der ersehnten Ruhestätte. Jetzt zeigt sich auch der Körper in Erwartung des Jüngsten Gerichts und spricht die Hoffnung aus, alsdann durch Appellationsspruch wieder mit der Seele vereinigt zu werden. Mit einem Lobgesang auf das heilige Abendmahl schliesst das Stück.

Man wird aus dem Gesagten ersehen können, wie methodisch Calderon die Allegorie behandelt. Gleichweise erhellt aber, wie undramatisch diese nur durch Tradition geheiligte Dichtungsform ist, denn offene Didaktik und Drama sind directe Gegensätze. Alles was den Autos in Spanien die Lebensfähigkeit verlieh, lange Ueberlieferung, Schaugepränge, Tänze, Possen, Musik und Gesang, sind gerade die Dinge, welche ein im höchsten und edelsten Sinne künstlerisches Drama durchaus entbehren kann. Dies, was die Handlung angeht. In Bezug auf die Sprache zeigt sich die unheilvolle Einwirkung der falschen Kunst durch die geschraubte rhetorische Weise, mittels welcher das didaktische Skelett verdeckt werden muss. Dass schliesslich dem dritten Bestandtheile eines Dramas, der Charakteristik, durch allegorische Personen, deren Namen schon die Schablone andeuten, der wahrhaft künstlerische Boden entzogen wird, bedarf keiner weitem Ausführung. Wem diese directen Beweise nicht genügen, mache den indirecten durch Prüfung des unbedingt schönsten Autos unsers Dichters: „LA CENA DE BALTASAR“. Diesem haften die Schlacken der übrigen in geringerm Maasse an, weil die wenigen allegorischen Personen, die „Abgötterei“ und die „Eitelkeit“ einfach als die Gemahlinnen Balthasar's, der „Gedanke“ als dessen Hofnarr personificirt sind. Der „Tod“ ist seit dem Mittelalter — ebenso wie der Teufel — dem Theater-

publikum der darauffolgenden Jahrhunderte nie als allegorische, sondern als wirkliche Person erschienen, und Balthasar selbst, ebenso wie der Prophet Daniel, sind historische Figuren. Beweis und Gegenbeweis stimmen also darin überein, dass das Auto eine verfehlte dramatische Kunstform ist. Dass ein grosser Dichter auch in einer solchen etwas Aussergewöhnliches leisten kann, ist natürlich, aber die allgemeine Regel wird dadurch nicht umgestossen. Wer allerdings die Dithyramben noch im Gedächtniss hat, welche einige Literarhistoriker gerade diesen Autos anstimmen, wird unsere Beurtheilung derselben kühl, wenn nicht herbe, finden. Bei aller Bewunderung jedoch, welche jedes empfängliche Gemüth den in den Autos zerstreuten Schönheiten höchsten Ranges zollen muss, bei aller Berücksichtigung, welche dem Particular-Standpunkte jedes Dichters gebührt, gibt es aber noch andere, höhere Rücksichten für die Kritik, Rücksichten, welche jedem Schulprincip, jeder Engherzigkeit fern liegen. Wir meinen die ewig gültigen Normen maassvoller, harmonischer Schönheit, künstlerischer Klarheit und grossherziger, humaner Gesinnung. Dass aber Calderon (und mit ihm fast alle seine Zeitgenossen) gerade in den Autos vielfach gegen diese Erfordernisse jedes höchsten Dichterwerks verstossen hat, wird niemand in Abrede stellen wollen.

Um uns nun ein klares Gesamtbild der Schöpfungen Calderon's vor das geistige Auge zu führen, fassen wir in Folgendem die Ergebnisse unserer Einzelbesprechungen zusammen. Wie wir es bei Lope de Vega gethan haben, so müssen wir auch hier vor allem einen Rückblick auf den persönlichen Charakter des Dichters werfen. Calderon hatte eine entschieden ernstere Natur als sein grosser Vorgänger; bei ihm spielten Vernunft und ein tiefes Gemüth dieselbe Rolle wie bei Lope Einbildungskraft und Herz. Während Lope zweimal in die Ehe trat und ausserdem mehrere nicht von der Kirche geheiligte Liebesverhältnisse einging, hat sich Calderon weder vermählt, noch ist sein sittlicher Ruf je angezweifelt worden. Die auf seinen ernsten Charakter gegründete Gewissenhaftigkeit hat er mehrmals bewiesen: in thatsächlicher Weise durch den in unsern biographischen Notizen erwähnten Kriegsdienst in Catalonien, in moralischer Hinsicht durch den in unserer allgemeinen Einleitung besprochenen

Brief, in welchem er seine Bedenken äussert, ob er als Priester das Dramenschreiben — selbst das Verfassen von Autos — fortsetzen dürfe. Dass ein von Lope so verschiedener Charakter durchaus verschiedene Schöpfungen hervorbringen musste, liegt auf der Hand, doch ist diese Verschiedenheit hier ausserdem durch das Fortschreiten jeder Literaturperiode bedingt gewesen. Die anfänglich naiven, wenn auch in jugendlicherer Phantasie oft ausschweifenden Stoffe einer aufblühenden Dramatik werden nach und nach berechnet sensationeller, Auge und Ohr werden immer mehr verwöhnt, künstliche Aufregung tritt öfters an die Stelle wahrer Leidenschaft, Rhetorik und sprachliche Schönpflesterchen müssen der vorher rein poetischen Sprache den Stempel des Kunsthandwerks, der Zunft aufdrücken. Andererseits gelingt der Berechnung, dem künstlerischen Verstande, bei wirklichen Dichtern eine ungleich grössere Anzahl vollendeter Meisterwerke, als der Phantasie bei den naiven, unbewusster schaffenden Talenten. Auf keine Dramatiker passen diese generellen Bemerkungen besser, als auf Lope de Vega und Calderon.

Untersuchen wir, wie sich unter den Händen unsers Dichters die drei Hauptbestandtheile des Dramas: Handlung, Charakteristik und Sprache gestalteten, so gelangen wir zu folgenden Ergebnissen. Niemand ist Calderon in Führung der Handlung überlegen; die verwickeltsten Situationen werden durchsichtig klar unter des Meisters Hand, die divergirendsten Linien werden auf einen Mittelpunkt geführt. Dies gewährt dem Leser oder Zuschauer nicht allein den Genuss, von oben herab auf das Centrum eines künstlich angelegten Labyrinths zu blicken, sondern auch, damit zusammenhängend, die Selbstbefriedigung der spielenden Ueberwindung einer anscheinend grossen intellectuellen Schwierigkeit. Dieses Ergebniss ist eine Wirkung des eminenten künstlerischen Verstandes Calderon's, und ist von seinem Vorgänger Lope nur in den seltensten Fällen erreicht worden. Es ist wohl unnöthig, zu bemerken, dass diese Regel nicht ganz ohne Ausnahmen ist; diese sind aber kaum erwähnenswerth (*Los cabellos de Absalon*, *El sitio de Bredá*). Dagegen darf als allgemeiner Fehler nicht verschwiegen werden, dass die Exposition öfters in unkünstlerischer Weise mittels ungehörlich langer Erzählungen stattfindet, eine Un-

sitte, welche vielleicht theilweise auf Rechnung der auf eine Paraderede versessenen Schauspieler zu setzen ist. Dass Calderon wenigstens nicht blind gegen diesen Fehler war, geht aus einer Stelle in „CASA CON DOS PUERTAS“ hervor. Hier sagt der Gracioso Calabazas zu seinem Collegen Herrera:

*En tanto que ellos se pegan  
dos grandisimos romances,  
¿tendreis, Herrera, algo que  
se atreva á desayunarme?*

(Während sie — d. i. unsere  
Herren — sich zwei unendlich  
lange Erzählungen an den Kopf  
werfen u. s. w.)

Was dagegen die Stoffe angeht, so ist hier nicht das gleich unbedingte Lob am Platze. Wenn auch Calderon in vielen seiner Dramen auch hierin das richtige künstlerische Maass gehalten hat, so hat er sich doch oft zu Ausschweifungen hinreissen lassen, welche nur mit Concessionen an das Sensationsbedürfniss des Zuschauers, nicht aber mit dem künstlerischen Verstande des Dichters in Einklang zu bringen sind. Beispiele findet der Leser in genügender Menge bei unsern Einzelbesprechungen, und es sei deshalb hier nur auf das Drama „AFECTOS DE ODIO Y AMOR“ hingewiesen.

Aber auch die Originalität der Erfindung seiner Stoffe ist Calderon nur in beschränktem Maasse zuzuerkennen, und dies wäre wahrscheinlich noch auffälliger, wenn uns die 1500 verlorenen Dramen Lope de Vega's erhalten wären. Allerdings muss hierbei in Berücksichtigung gezogen werden, dass Lope ein fast vollständig freies Feld vor sich hatte, während Calderon schon den grössten Theil desselben bestellt vorfand. Es sind demnach die Einwirkungen früherer Dichter, besonders diejenigen Lope's und Tirso de Molina's, in Calderon's Schöpfungen deutlich erkennbar. Dies ist völlig erklärlich und natürlich, aber ein Plagiat, wie es Calderon in „LOS CABELLOS DE ABSALON“ begangen hat, ist durchaus unentschuldig und beweist, dass die Dichter der zweiten Periode, und voran ihr grosser Führer, nicht allein unbewusste Reminiscenzen aus der ersten Periode herübernahmen, sondern auch berechneterweise alles als Gemeineigenthum ansahen, was nicht gerade noch seinen Platz auf der gleichzeitigen Bühne behauptet hatte.

Was die Charakterzeichnung angeht, so folgt aus dem in den Einzelbesprechungen Gesagten, dass Calderon darin



Meister war, wo ihn nicht eine allzu verwickelte, auf Spitzen gestellte Handlung — wie in vielen seiner Mantel- und Degenstücke — davon abzog. In diesen allerdings wurden die Personen zu Schablonen, zu Marionetten, welche — nur im Körper verschieden — stets den gleichen seelischen Triebfedern gehorchten: das Individuum ging im Durchschnittsmenschen unter. Hiervon abgesehen und auf die Stücke mit wirklichen individuellen Charakteren zurückkommend, ist zu bemerken, dass Calderon im allgemeinen den höchsten Dichtertalenten darin gleicht, dass er seine Personen zwar scharf charakterisirt, aber die sogenannte Sittencomödie, die Schilderung abnormer Charaktere, fast ganz vermieden hat. Glühende Liebe, brennende Eifersucht, ausgespitztes Ehrgefühl, feuriger Wissensdrang, todesverachtender Glaubenseifer, rücksichtsloser Ehrgeiz, uneigennütziges Grossmuth, Muth des Verbrechens, Rachsucht, sowie andere Tugenden und Laster in Wechselwirkung und Conflict, sind die Triebfedern seiner Menschen, aber nicht Geiz, religiöse Heuchelei, Prüderie und andere kleinliche Laster, wie sie Molière, der Meister der Sittencomödie, verwendet.

Betreffs der Diction Calderon's ist vor allem festzustellen, dass er sich geradezu eine eigene Sprache geschaffen hat. Dass diese ein Ergebniss der Ueberlegung war, ist eigentlich selbstverständlich, darf aber zum Ueberfluss daraus geschlossen werden, dass Calderon sie in den meisten Momenten höchster Leidenschaft vermied, dass er sich ihrer in den meisten Stücken leichtern Schlages nur spärlich bediente und eine wirklich ästhetisch-unangenehme Anwendung derselben hauptsächlich in den aufgebauchten Romanstoffen, sowie in den hohlen novellesken Stücken in der Art des „AMADO Y ABORRECIDO“ u. a. eintreten liess. Da diese Convenienzsprache Calderon's in höhern oder geringerm Grade von allen seinen Nachahmern angenommen wurde und auf diese Art der ganzen Periode den Stempel aufdrückte, so sind deren besondere Kennzeichen schon in unserer allgemeinen Einleitung erwähnt worden. Dieselben sollen deshalb hier nur in aller Kürze recapitulirt und mit speciellem Bezug auf Calderon vervollständigt werden. Es sind in der Hauptsache folgende:

1) Wiederholungen von Sätzen gleichen Sinns seitens zweier Personen in der Art eines Opernduetts:

Aus „EN ESTA VIDA TODO ES VERDAD“ etc.

Libia. *Que si hallas algun camino....*  
 Cintia. *Que si algun modo descubres....*  
 Libia. *No dudo que al punto mismo....*  
 Cintia. *Al mismo instante, no ignoro....*  
 Libia. *Que te sigan infinitos....*  
 Cintia. *Que haya muchos que te aclamen....*  
 Libia. *Aunque imposible lo miro....*  
 Cintia. *Aunque imposible lo veo.*

2) Sätze in anderer, opernartiger Weise:

Aus „NO SIEMPRE LO PEOR ES CIERTO“.

Leonor. *¡Ahora sí, piadosos Cielos!...*  
 D. Carlos. *¡Ha celos!*  
 Leonor. *Que solo podrán mis labios....*  
 D. Carlos. *¡Oh agravios!*  
 Leonor. *Quejarse al viento mejor....*  
 D. Carlos. *¡Oh amor!*  
 Leonor. *¿Quién le dirá á mi dolor  
la razon que ha de culparme?*

3) Häufung gleichartiger Sentenzen:

Aus „CON QUIEN VENGO, VENGO“.

Lisarda. *Porque con su vida mueran  
tantos abismos de males,  
tantos piélagos de afrentas,  
tantos Etnas de desdichas,  
tantos volcanes de afrentas,  
tantos montes de peligros,  
tantos mares de sospechas,  
tantos linajes de agravios,  
tantos géneros de penas.*

4) Das Beiseitesprechen in Parenthesen:

Aus „LA NIÑA DE GOMEZ ARIAS“.

Don Luis. *Faltó, pues, de mi casa (¡dolor fuerte!)*  
*Dorotea, (¡ay desdicha rigurosa!)*  
*Yo entonces afligido (bien se advierte)*  
*dispuse (¡prevencion dificultosa!) etc.*

5) Die logischen Deductionen, welche gewöhnlich die Phrasen enthalten: ... *Dejemos aquí .... y vamos á ....*, ebenso die Vergleiche, welche erst im Einzelnen ausgeführt, am Schlusse schulgerecht durch abermalige Aufzählung der verglichenen Dinge registerartig recapitulirt werden. Beispiele, welche hier wegen ihrer Länge nicht aufgeführt werden können, finden sich in „A SECRETO AGRAVIO“ etc., I. Act, im Zwiegespräch zwischen Leonor und Sirena, und in vielen andern Stücken.

6) Die sensationelle Art, einige mit anderer Absicht gesprochene Worte einer eintretenden Person als richtige, aber dem ersten Redner unbewusst prophetische Antwort auf dessen Rede anzuwenden:

Aus „NO SIEMPRE LO PEOR ES CIERTO“.

**Beatriz.** *Diera por ver á la dama  
que pudo empeñarle así,  
el alma y la vida.*

**Salen Ines** (die Zofe Beatricens) **y Leonor** (die Dame, von welcher Beatriz sprach)  
**Ines.** *Aquí*

*está. —*

Ines sagt zu Leonor: „*Aquí está*“ und meint damit ihre Herrin Beatriz; gleichzeitig ist aber dieses „*Aquí está*“ — als Antwort auf die vorhergehende Rede Beatricens angewandt — eine den handelnden Personen unbewusste Wahrheit.

Man sieht, alles dies ist auf künstlichen Effect, auf Hinaufschrauben der Stimmung des Zuhörers berechnet; es ist eine Art bengalischer Beleuchtung. Dieselbe ist aber in vielen Stücken Calderon's mit grosser Logik durchgeführt, und es gibt deshalb kaum einen Dichter, welchem so viele Parallelstellen nachzuweisen sind, als gerade unserm Calderon.

Lassen wir nun in gedrängter Darstellung die verschiedenen Gattungen der Dramen Calderon's nochmals an uns vorüberziehen, so ergibt sich Folgendes:

Die Stücke, in welchen sich sein Geist am höchsten geschwungen hat, sind die philosophisch-religiösen. Dies liegt in der ganzen Richtung, welche des Dichters Gemüth schon von frühester Jugend an erhielt und welcher er während seines langen Lebens unverwandt treu blieb. Dass der religiöse Enthusiasmus der Spanier des siebzehnten Jahr-

hundreds ein einseitiger, unduldsamer war, ist zur Genüge bekannt, aber innerhalb dieser Grenzen ist wohl nie etwas Höheres geleistet worden als von Calderon. Und dies war gerade für einen grübelnden Geist, wie denjenigen Calderon's, nicht leicht. Lope de Vega und dessen Schüler hatten einfach den naiven Glauben des Volks, und wenn auch besonders Ersterer öfters religiöse Dogmen zu Gegenständen der Disputation macht, so geschieht dies in scholastischer, pfäffischer Weise, welche zeigt, dass er einfach das im Priesterseminar Gelernte nachspricht. Für Calderon war jedoch die Religion ebenso sehr Herzens- als Vernunftsache; er dachte viel über deren Mysterien nach, und was er sagt, macht nicht den Eindruck des Gelernten, sondern des Selbstempfundenen, des Nach- und Danebenempfundenen. Calderon grübelt über den Weg zur religiösen Erkenntniss, aber nicht wie der Nordländer Faust, der sein Ziel vor lauter Zweifelsnebeln nicht sieht, sondern wie der gläubige Südländer, dessen Auge das Ziel, d. i. die christlich-katholische Religionsoffenbarung erblickt und nur über den besten Weg, es zu erreichen, nachdenkt. Einen handgreiflichen Beweis hierfür liefert das Auto „A DIOS POR RAZON DE ESTADO“. Das Gesagte gilt natürlich nur von den Dramen, in welchen die geistige Auffassung vorherrscht, während diejenigen, welche die blosse Werkheiligkeit verherrlichen, wie „LA DEVOCION DE LA CRUZ“, in die Kategorie der gewöhnlichen Heiligenstücke gehören. — An den Autos ist eine generelle Kritik bereits nach deren Einzelbesprechung geübt worden; für hier genügt es demnach, zu wiederholen, dass Calderon durch rhetorische Verkleidung und theologisch-philosophische Gedanken diese mehr didaktische als dramatische Kunstform auf die bei deren ungünstigen künstlerischen Vorbedingungen äusserst mögliche Höhe gebracht hat.

Dass die Tragödie dem ernsten Charakter Calderon's zusagen musste, beweist eine ganze Reihe Meisterstücke dieser Art, welche wir einzeln besprochen haben. Begründete Eifersucht, daneben aber auch der allzu fein ausgespitzte Ehrencodex bilden hier die Haupttriebfedern der Handlung. Ueberall wird der Hauptzweck des Trauerspiels — die Erschütterung unserer Gefühle in den Grenzen einer künstlerisch gezogenen Linie — erreicht. Die Charaktere sind scharf ge-



zeichnet, die Sprache ist meistens diejenige echter, wahrer Leidenschaft, und die cultistischen sowie speciell calderonischen Schönpflästerchen treten nur vereinzelt auf.

Bei den Tragödien hatte Calderon den richtigen Gedanken, dieselben (ausser „EL MAYOR MÓNSTRUO LOS CELOS“) nach Spanien zu verlegen. Dass er in den meisten seiner historischen Schauspiele von diesem Grundsatz abgegangen ist, hat denselben nicht zum Vortheil gereicht. Wenn auch z. B. „LA SIBILA DEL ORIENTE“ durch tropische Pracht der Sprache, „LA HIJA DEL AIRE“ durch den gewaltigen Charakter der Heldin unsere Bewunderung erregen, so leiden andere, wie „DARLO TODO Y NO DAR NADA“, „LAS ARMAS DE LA HERMOSURA“, „EL SEGUNDO SCIPION“ u. s. w. bedenklich an durchaus falscher Auffassung des dargestellten Zeitabschnitts. Obgleich der Ausspruch unsers Goethe in „Faust“:

Was Ihr den Geist der Zeiten heisst,  
Das ist im Grund der Herren eigner Geist,  
In dem die Zeiten sich bespiegeln —

zu vorsichtiger Kritik in dieser Hinsicht mahnt, so wird es jedem Einsichtigen auf den ersten Blick auffallen, dass die meisten der von Calderon gezeichneten Griechen und Römer von seinen spanischen Zeitgenossen nur durch die Namen und die Anrufung der heidnischen Götter verschieden sind. Dass seine vaterländischen Schauspiele „GUSTOS Y DISGUSTOS NO SON MÁS QUE IMAGINACION“ und „AMAR DESPUES DE LA MUERTE“ die erquicklichsten der historischen Gattung sind, mag als Gegenprobe des Gesagten dienen.

Aehnliche Kritik betreffs falscher Zeitauffassung verdienen manche der mythologischen Dramen Calderon's. Während ihm aber bei den historischen Stücken freistand, einen vaterländischen Stoff zu wählen (wie es Lope mit Vorliebe that), so war ihm bei den mythologischen Festspielen, welche wegen der zu grossem Schaugepränge Gelegenheit gebenden Göttermaschinerie die besondere Gunst des Hofes genossen, der Stoffkreis gewissermaassen vorgeschrieben. Auch machen pomphafte Gelegenheitsstücke nicht die künstlerischen Ansprüche regelmässiger Dramen. Dass der Dichter trotzdem in einigen derselben, wie „EL MAYOR ENCANTO AMOR“ und „LOS TRES MAYORES PRODIGIOS“, sowohl den gespanntesten

Ansprüchen höfischer Schaulust als wahrer Poesie gerecht zu werden wusste, ist ein schlagender Beweis seines ausserordentlichen Genies.

Die romanhaften und novellesken Dramen sind die schwächste Seite Calderon's. Der meistentheils weit hergeholte, aufgebauschte, innerlich unwahre und hohle Stoff veranlasste den Dichter, sich seiner geschraubtesten Sprachwendungen zu bedienen, um die Handlung nicht blosszustellen. Dass hierbei eine geschminkte Larve an Stelle der reinen Kunstmaske trat, bedarf keiner Ausführung.

Unter den Stücken allgemeinerer Art finden wir philosophische („LA VIDA ES SUEÑO“), Charakterdramen („EL ALCALDE DE ZALAMEA“), psychologische Versuche („DE UNA CAUSA DOS EFECTOS“, „NO HAY BURLAS CON EL AMOR“) und reine Intriguenstücke, in welchen die Charakterzeichnung der geistreich verwickelten, von Lebendigkeit strötenden Handlung untergeordnet wird. In letztern spielen die Hauptbühnenmittel des Dichters: beständiges Verstecken bei Hinzukommen von Vätern und Brüdern, sowie die Verschleierungen der Damen oft eine übermässige Rolle. Niemand hat besser erkannt als Calderon selbst, dass ihm hierüber ein kritischer Vorwurf gemacht werden könne; deshalb hat er sich lieber gleich selbst kritisirt und seine Spötteleien in

„NO HAY BURLAS CON EL AMOR“:

*¿Es comedia de Don Pedro  
Calderon, donde ha de haber  
por fuerza amante escondido  
ó rebozada mujer?*

und in

„LA DESDICHA DE LA VOZ“:

*Que debe de ser comedia,  
sin duda ésta, de Don Pedro  
Calderon, que hermano y padre  
siempre vienen á mal tiempo etc.*

entwaffnen die Kritik Anderer im voraus. Im übrigen sind die oft gebrauchten Triebfedern dieser Stücke etwa folgende: Der erste Liebhaber ist geflüchtet, da er einen Nebenbuhler im Duell schwer verwundet oder getödtet hat und kommt in

eine Stadt, in welcher er die alte Geliebte wiederfindet oder ein neues Verhältniss anknüpft. Sehr oft ist die neue Geliebte die Braut eines Freundes, woraus sich die beliebten Conflict zwischen Liebe und Pflicht ergeben; auch verliebt sich ein Caballero oft in die, ihm als solche unbekannte Schwester seines Freundes, und hieraus entsteht der Zwiespalt zwischen der scrupulösen spanischen Freundschaftsetikette und der Liebe. Derselbe Conflict entsteht, wenn ein Freund dem andern anvertraut, dass er die gleiche Dame liebe. Werden Damen von Vätern und Brüdern bei einem Stelldichein ertappt, so flüchten sie in das Haus einer Freundin oder begeben sich unter den Schutz irgendeines Unbekannten, welcher ihnen dann bis zum Aeussersten beizustehen verpflichtet ist. Die Anwesenheit geflüchteter Damen in den Häusern ihrer Freundinnen gibt deren Liebhabern Grund zur Eifersucht, da die Anbeter der Flüchtigen dann auch im Hause verkehren. Verwechslungen entstehen durch die Schleier der Damen und die vorgehaltenen Mäntel der Männer, durch Wohnungsveränderung, sowie durch die nächtliche Dunkelheit. Die beständigen Duelle sind schon mehrfach erwähnt worden, ebenso der Ehrencodex im allgemeinen mit seiner Blutrache. Wie aber Calderon diese Factoren in der langen Reihe seiner Mantel- und Degencomödien stets in neuer Farbenmischung durcheinanderwürfelt, ist bewundernswürdig, und die Zunge seiner Zeitgenossen hat dieser Bewunderung in der Bezeichnung „lances de Calderon“ für geistreich verwickelte, schlagfertige Situationen einen treffenden Ausdruck gegeben.

Fügen wir hinzu, dass die Liste der Schöpfungen Calderon's noch Stücke niedrigerer Komik („EL HOMBRE POBRE TODO ES TRAZAS“), eine Figuron-Comödie („GUÁRDATE DEL AGUA MANSA“), ein Guapo-Stück („LUIS PEREZ EL GALLEGO“) und eine vortreffliche Burleske („CÉFALO Y POCRIS“) aufweist, so lässt sich übersehen, welche weiten Kreise des Dichters Geist zog. Hat er auch nicht die ungeheuere Fruchtbarkeit seines grossen Vorgängers Lope de Vega erreicht, so hat er durch die bessere Concentration seiner Kräfte und seinen eminenten künstlerischen Verstand eine grössere Anzahl Meisterwerke als jener hinterlassen, und wenn deshalb ein Vergleich zwischen beiden gezogen werden soll, so muss die

Krone unserm Calderon zuerkannt werden. Dies ist von jeher das Urtheil der Kritik gewesen und wird es auch in Zukunft bleiben, wenn auch angenommen werden muss, dass wir ohne den Voraugang Lope de Vega's die von uns bewunderten Schöpfungen Calderon's gar nicht, oder wenigstens nicht in ihrer jetzigen Gestalt besäßen.

---



## König Philipp IV.

Dieser kunstliebende Monarch, von seinen Schmeichlern „der Grosse“ genannt, wurde am 8. April 1605 zu Valladolid geboren und bestieg schon 1621 den Thron seiner Vorfahren. Was man auch über die Art seiner Regierung sagen mag, seine Vorliebe für Kunst und Wissenschaft ist ihm nicht abzusprechen, und auch hierin liegt ein grosses Verdienst für einen Fürsten. Besonders die dramatische Poesie hat ihm viel zu verdanken. Dass er sich in dieser Kunst selbst versuchte, ist eine Ueberlieferung, welche der Lauf von 2 $\frac{1}{2}$  Jahrhunderten nicht verwischen konnte, obgleich ebenso wenig positive Beweise für seine Urheberschaft der ihm zugeschriebenen Comödien erbracht worden sind. Da es sich hierbei hauptsächlich um ein wirklich verdienstvolles, vielseitig dem Antonio Coello zugeschriebenes Stück:

„DAR LA VIDA POR SU DAMA“ („El Conde de Sex“) handelt, so wären solche Beweise sehr erwünscht. In Ermangelung derselben möge das Sprichwort: „Volkes Stimme ist Gottes Stimme“, einstweilen deren Stelle vertreten. „DAR LA VIDA POR SU DAMA“ ist schon in Lessing's Hamburgischer Dramaturgie ausführlich besprochen worden, aber eine kurze Inhaltsangabe muss, der Uebersichtlichkeit halber, auch hier ihren Platz finden.

Erster Act. Graf Essex kommt, nachdem er über die spanische Armada gesiegt, nach England zurück. Sein erster Besuch gilt seiner Geliebten Blanca, aber noch ehe er dieselbe sieht, fesselt ihn in deren Park der Anblick einer badenden Schönheit. Trotzdem ihr Angesicht von einer Maske verdeckt wird, genügen ihre sonstigen Reize, seine höchste Bewunderung zu erwecken. Durch einen Pistolen-

schuss, welcher von dem Anführer einer maskirten Bande auf die Unbekannte abgefeuert wird, erwacht der Graf aus seiner Träumerei, eilt der Dame zu Hülfe und schlägt die Angreifer in die Flucht. Immer noch maskirt, schenkt ihm die Gerettete als Zeichen ihrer Dankbarkeit eine seidene Schärpe und geht ab. Der Graf begrüsst nun Blanca und hört von dieser zu seinem Erstaunen, dass sie die Königin Elisabeth von England in ihrem Landhause als Gast beherberge und dass sie — da Elisabeth ihre Familie als Parteigänger Maria Stuart's verfolge — die Urheberin eines misglückten Attentats auf die Fürstin sei. Gleichzeitig bittet sie den Grafen, sich mit ihrem Vetter Roberto (dem oben erwähnten Pistolenschützen) in schriftliche Verbindung zu setzen, um ihre verrätherischen Pläne weiter zu spinnen. Essex, welcher den Zusammenhang mit seinem Badeabenteuer sofort durchschaut, gibt vor, auf Blanca's Ansinnen einzugehen, um die Verschwörung als Mitwisser durchkreuzen zu können. Unvorsichtigerweise gibt er seinem Diener einen in Blanca's Sinne abgefassten Brief an Roberto, welcher — wie wir später sehen werden — in die Hände der Königin fällt. Sein Verhängniss bereitet sich ferner dadurch vor, dass sein angebliches Eingehen auf Blanca's Verrath von dem durch eine bestochene Zofe im Zimmer versteckten Anbeter Blanca's, dem Herzog von Alençon, belauscht wird. Dieser wirft ihm seine Illoyalität vor, versichert ihn aber seines Schweigens, wenn er seine Pläne aufgeben wolle. Durch die später eintretenden Umstände glaubt sich der Herzog von diesem Versprechen entbunden und trägt durch seine Enthüllungen zu dem Verderben des Grafen bei. Vorläufig aber sind dies nur kleine dunkle Wölkchen, welche am Horizonte auftauchen, denn des Grafen Glücksschiff scheint im besten Fahrwasser zu schwimmen und die Sonne es mit ihren hellsten Strahlen zu beleuchten. In erster Audienz bei Königin Elisabeth wird Essex aufs höchste ausgezeichnet, und die Fürstin hat sogar Mühe, eine leidenschaftliche Neigung zu ihrem Retter zu verbergen.

Zweiter Act. Die Schärpe, das Geschenk der Königin an den Grafen, geräth durch des Letztern Diener in den Besitz Blanca's. Die Königin, welche sich unterdessen entschlossen hat, Essex ihre Liebe zu gestehen, wird durch

diesen Umstand in Eifersucht versetzt, und Blanca, welche dies bemerkt, stachelt diese Leidenschaft auf unerträgliche Weise, indem sie der Königin gesteht, der Graf sei ihr heimlicher Gemahl. Rasend vor Wuth, wirft Elisabeth Blanca ihre Leichtfertigkeit in so beleidigender Weise vor, dass diese später die Königin während eines kurzen Schlummers mittels einer Pistole tödten will. Sie bedient sich dazu einer mit dem Namenszug des Grafen versehenen Waffe, aber gerade als sie dieselbe losdrücken will, erscheint Essex und entreisst ihr das Mordinstrument. Dasselbe entlädt sich durch die Erschütterung, und der entstehende Lärm zieht den Seneschall mit der königlichen Wache herbei. Die Waffe findet sich in der Hand des Grafen, und dieser, welcher seine Dame nicht beschuldigen will, wird in den Kerker abgeführt.

Dritter Act. Die Pistole in seiner Hand, der jetzt aufgefangene, anscheinend verrätherische Brief an Roberto und das Zeugniß des Herzogs von Alençon bilden eine Beweiskette, infolge deren der Graf zum Tode verurtheilt wird. Trotzdem spricht Elisabeth's Herz für ihn, und sie fasst den abenteuerlichen Plan, ihn in der Verkleidung des ersten Acts maskirt zu besuchen, um ihm einen Schlüssel seines Kerkers zu überbringen. Sie macht jedoch ihre Rechnung ohne den Stolz des Grafen, denn dieser wirft das Instrument seiner Rettung durch das Kerkerfenster in die Themse und verlangt das Angesicht seiner Befreierin zu sehen. Widerwillig gewährt ihm dies die Königin, denn als Fürstin darf sie nicht mehr handeln wie die maskirte Schönheit. Blutenden Herzens muss sie nunmehr den Befehl zur Hinrichtung des Grafen ertheilen. Dieser schreibt einen letzten Brief an Blanca, worin er die ganze Wahrheit enthüllt und sie beschwört, von weitem verrätherischen Plänen gegen die Königin abzustehen. Dieser Brief fällt Elisabeth in die Hände; in rasender Eile will sie einen Boten absenden, um die Hinrichtung zu verhindern, aber schon ist es zu spät, der Leichnam des Unglücklichen wird hereingebracht, und in ohnmächtiger Wuth schwört die Königin, sein Schicksal an Blanca zu rächen.

Abgesehen von einigen Abenteuerlichkeiten, ist das Stück ebenso gut erfunden als vortrefflich geführt; besonders mag in letzterer Beziehung die allmähliche Häufung der Indicien

gegen den Grafen und die höchst wirksame Katastrophe angeführt werden. Die Sprache ist energisch, die Charakterzeichnung verdienstvoll. Nebenbei sei bemerkt, dass der Gracioso sehr witzig ist, eine Eigenschaft, welche der öffentlich so steife König Philipp IV. nach verschiedenen Ueberlieferungen und auch wohl aus dem Grunde besessen haben muss, dass man ihn — wenn auch vielleicht mit Unrecht — für den Verfasser des witzsprühenden Stückes „*Lo que pasa en un torno de monjas*“ halten konnte. „*Dar la vida por su dama*“ wird ihm, wie gesagt, nur durch Tradition, in den vorhandenen Drucken und Manuscripten dagegen dem Antonio Coello, Matos Frago und einem „*Ingenio de esta Corte*“ zugeschrieben.

Es verdient noch Erwähnung, dass Graf von Schack in den Nachträgen zu seiner „Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien“, Seite 102, das Streichen der Stelle:

*Todo, Blanca, lo he sabido* u. s. w.

in einem alten Manuscripte, seitens eines Censors (Don Francisco de Avellaneda) am 11. August 1661 als entschiedenen Beweis gegen die Autorschaft Philipp's IV. betrachtet. Dem ist entgegenzuhalten:

1) dass in dem ersten bekannten Drucke des Stückes, im 31. Bande der „*Diferentes*“, Barcelona 1638, die Stelle „*Todo, Blanca, lo he sabido*“ u. s. w. sich vorfindet, also nicht beanstandet wurde, und dass deshalb eine 23 Jahre spätere Beanstandung (1661) einen ernstlichen Beweiswerth nicht in Anspruch nehmen kann;

2) dass der Censor Avellaneda, welchem das Stück als Production Don Antonio Coello's vorgelegt wurde, trotz seiner Beziehungen zum Hofe sehr wohl über die Autorschaft des Königs in Unwissenheit sein und deshalb seines Amtes ganz unbeeinflusst walten konnte, denn Philipp IV. soll sich bei seinen Arbeiten der Beihülfe Coello's oder Vilayan's bedient und wohl auch sein Incognito durch Vorschieben von deren Namen oder der allgemeinen Bezeichnung „*de un Ingenio de esta Corte*“ geschützt haben;

3) dass die beanstandete Stelle sich auch in spätern alten Drucken vorfindet und demnach das Verbot entweder



nicht beachtet oder auf höhern Befehl zurückgenommen wurde, was erst recht ein Beweis für die Autorschaft des Königs wäre. Die Sache bleibt eben nach wie vor im Unklaren.

Zwei andere Stücke sind — allerdings stets mit weniger Zuversicht — dem hier besprochenen Monarchen zugeschrieben worden. Eins derselben, das oben erwähnte:

„LO QUE PASA EN UN TORNO DE MONJAS“ führt zwar den Titel „Comedia“, ist aber eigentlich nur ein erweitertes Entre-més, in höchst witzigem, aber anständigem Tone gehalten. Sein Inhalt wird durch den Titel bezeichnet und schildert in einzelnen, ziemlich abgerissenen Szenen den Wirrwarr, welcher bei der Pförtnerin eines Klosters durch die vielen kleinen Bedürfnisse und Wünsche der Nonnen, durch deren Aufträge und Besuche entsteht.

Das andere Stück ist „EL REY DON ENRIQUE EL ENFERMO“, welches in dem neunten Bande der „*Escogidas*“ abgedruckt ist und dorten „seis Ingenios“ (sechs Dichtern) zugeschrieben wird, trotzdem es in den Schlussversen heisst:

*y Vuesastedes perdonen  
rudezas de un Toledano,  
tosca planta de aquel monte.*

Das Stück bewegt sich in den zwei ersten Acten recht dramatisch, wird aber durch den unorganisch anschliessenden dritten Aufzug zerstückt. Dass es jedenfalls nicht von Philipp IV. herrührt, wird jetzt allgemein angenommen. Wenn dieser Monarch indessen das ihm mit grösserer Wahrscheinlichkeit zugeschriebene „DAR LA VIDA POR SU DAMA“ gedichtet hat, so kann er nicht allein den Ruhm, Verfasser der beiden andern erwähnten Stücke zu sein, leicht entbehren, sondern auch eine der schönsten Lorbeerkrone der Calderon-Periode in Anspruch nehmen.

### Antonio Coello.

Dass dieser Dichter, ebenso wie Villayzan<sup>1</sup>, den Ruf geniesst, König Philipp IV. bei dessen literarischen Arbeiten zur Seite gestanden zu haben, ist bereits gesagt worden.

Sein Geburtsjahr fällt in den Beginn des 17. Jahrhunderts, seine Wiege stand in Madrid. Ueber seine Studien ist nichts bekannt. Unter der Regierung Philipp's IV. diente er dem Herzog von Alburquerque und kämpfte unter dessen Befehl mit dem Range eines Infanteriehauptmanns. Der König schätzte seine Talente hoch und verlieh ihm 1642 das Santiago-Ordenskleid. Nachdem Coello am 17. Mai 1652 noch mit einer ansehnlichen Würde (Ministro de la real Junta de la Casa de Aposento) bedacht worden war, starb er am 20. October des gleichen Jahres und wurde im Kloster unserer lieben Frau „de la Victoria“ beigesetzt. Zum Erben seines Vermögens setzte er seinen Bruder Don Juan Coello Arias ein, war demnach wohl nicht vermählt. Die Anzahl seiner auf uns gekommenen Comödien ist nicht gross, selbst wenn man diejenigen hinzurechnet, welche er in Gemeinschaft mit Calderon, Rojas, Luis Velez de Guevara, Montalvan, Solis und seinem Bruder Don Juan geschrieben hat. Dass er vielseitig für den Verfasser von „DAR LA VIDA POR SU DAMA“ gilt, wurde bereits bemerkt, ebenso, dass er diesen Ruhm jedenfalls mit König Philipp IV. theilen muss, bis bestimmtere Beweise für die Autorschaft des Dramas vorliegen, als wir sie jetzt besitzen. Jedenfalls scheint vorläufig ein Indicium gegen Coello in dem Umstande zu liegen, dass der erste, uns bekannte Druck von „DAR LA VIDA POR SU DAMA“ schon 1638 im 31. Bande der „*Comedias de Diferentes*“ (wie alle Dramen dieses Bandes, ohne Namen des Autors) erschien, das Stück somit wohl etwas früher auf die Bühne gekommen sein und wahrscheinlich dem Italiener Fabio Franchi bekannt sein musste, welcher in seinem „*Ragguaglio di Parnasso*“ 1636 (abgedruckt im 21. Bande der „*Obras sueltas*“ von Lope de Vega, Ausgabe von Sancha) als das beste Drama Coello's „EL CELOSO EXTREMEÑO“ hervorhebt. Hätte „DAR LA VIDA POR SU DAMA“ damals als das Eigenthum Coello's gegolten, so hätte Franchi dieses wahrscheinlich an Stelle des „CELOSO EXTREMEÑO“ gelobt oder es wenigstens an dessen Seite gesetzt.

Die betreffende Aeusserung Franchi's lautet in Uebersetzung folgendermaassen:

„Und Don Antonio Coello kann Eure allerhöchste Majestät (d. i. Apollo) sagen lassen, dass wenn er weitere gleichwerthige Comödien wie diejenige des «Eifersüchtigen Ex-

tremadurers» verfasst, er auch alle übrigen dramatischen Dichter eifersüchtig machen wird.“

Dass diese Lobeserhebung eine berechtigte ist, hoffen wir durch eine Analyse des sehr seltenen Stückes zu beweisen.

Don Juan Tello, ein etwas leichtfüssiger Sevillaner, ist von seinem Vater behufs Ueberwachung eines Processes nach Madrid gesandt worden. Diese Mission passt dem jungen Cavalier ganz vortrefflich, denn er hat in Sevilla zufällig das Bildniss einer ihm unbekannten madrider Schönheit gesehen, welches tiefen Eindruck auf ihn gemacht hat und dessen Original er nun eifrig in der Hauptstadt sucht. Sechs Monate lang sind seine Bemühungen vergeblich gewesen, aber er hat sich bestrebt, „die Oede seines liebebedürftigen Herzens inzwischen durch eine Liebschaft mit der schönen und reichen Doña Luisa Pacheco auszufüllen, obgleich ihn sein Vater mit einer Toledanerin verlobt hat. Das Verhältniss mit Doña Luisa ist so weit gediehen, dass ihm diese als Gunstbezeugung eine Schleife schickt, während er beabsichtigt, ihr dagegen ein Juwel in Begleitung eines schriftlichen Heirathsantrags zustellen zu lassen. Um sich mit seinem Diener Talego hierüber zu besprechen, tritt er in das Portal eines Hauses, in welchem eine Drehlade mit einem Vorleschloss seine Neugierde erregt. Sein Diener erklärt ihm, dass der Hauseigenthümer, ein aus Amerika zurückgekehrter alter Kapitän, Carrizales, diese Vorsichtsmaassregeln anwende, um seine junge, ausnehmend schöne Nichte Leonor, welche er zu heirathen gedenke, den Blicken der Aussenwelt zu entziehen; ausserdem lasse er dieselbe durch eine ältere Tante mütterlicherseits, Doña Marialonso, bewachen. Obgleich nun Don Juan, wie man denken sollte, bereits mehr als genügend in Liebesverhältnisse verwickelt ist, reizt ihn doch die Romantik des anscheinend unmöglichen Abenteuers, auch die Eroberung der eingeschlossenen Schönen zu versuchen. Er hat das Glück, hinter der Drehlade einige Worte mit Leonor wechseln zu können, allerdings ohne sie zu sehen, bis diese sich beim Erscheinen Doña Marialonso's entfernt und der romantische Liebhaber seine Unterhaltung unbewusst mit der Alten fortsetzt. Diese fühlt sich durch die galanten Redensarten, welche sie ohne Bedenken auf sich bezieht,

sehr geschmeichelt, was nicht allein die Grundlage für eine höchst komische Episode abgibt, sondern auch die Haupt-handlung dadurch fördert, dass die Beihülfe der Alten das Fortschreiten des Liebesverhältnisses zwischen Don Juan und Doña Leonor ermöglicht. Die Unterhaltung wird durch das Erscheinen der Zofe Doña Luisa's so jählings unterbrochen, dass Don Juan die Schleife, den schriftlichen Heirathsantrag und das Juwel auf der Drehlade liegen lässt. Diese Gegenstände fallen in die Hände Doña Marialonso's, welche selbstverständlich den Heirathsantrag auf sich bezieht, Leonor ins Vertrauen nimmt und ihr als Bestechung zur Beihülfe die Schleife schenkt. Ebenso natürlich bezieht aber Leonor die ganze Sache auf sich und verabredet verstellterweise mit ihrer Tante, dass sie bei einem Ausgang zur Frühmesse versuchen wollen, durch Anlegung der Schleife und des Juwels die Person des von ihnen bisher nur gehörten, nicht gesehenen Liebhabers festzustellen. Der Plan glückt, denn Don Juan, welcher in der Strasse auf Doña Luisa wartet, erkennt an Leonor seine Schleife und gibt ihr dies zu verstehen. Ihr Gesicht kann er nicht sehen, da sie es auf Befehl ihres Oheims verhüllen muss. Aber auch die inzwischen erschienene, durch ihre Zofe bereits argwöhnisch gemachte Doña Luisa entdeckt ihre Schleife an Leonor, überhäuft Don Juan mit den herbsten Vorwürfen und nimmt sich vor, Doña Leonor zu warnen und ihr das Band wieder abzufordern. Sie glaubt um so mehr das Recht dazu zu besitzen, als sie kurz vorher die galanten Zudringlichkeiten eines jungen Fremden zurückgewiesen hat, welcher zufällig ein aus Sevilla angekommener Busenfreund Don Juan's, Don Diego, ist.

Zweiter Act. Nachdem Don Diego Don Juan sein Abenteuer mit der ihm Unbekannten erzählt hat, begibt sich letzterer an die Drehlade, um einen Versuch zur Unterhaltung mit Leonor zu machen. Kaum hat er indessen Posto gefasst, als sein Diener Talego — der im Interesse der Comödie, wie er selbst scherzhaft bemerkt, einer Courtisane als Rache für einen gespielten Streich ein Frauenkleid und einen Schleier entwendet hat — den alten Carrizales in Sicht bekommt. Schnell entschlossen wirft er sich die beiden genannten Kleidungsstücke über und bedeutet seinem Herrn, eine Eifersuchtsscene mit ihm aufzuführen. Da es schon düster ist, lässt



sich Carrizales durch die Tracht Talego's täuschen, kann aber einen geheimen Argwohn nicht unterdrücken und fordert deshalb Don Juan auf, ihm den Namen der Dame zu nennen. Dies verweigert Don Juan, worauf sich beide darüber einigen, die Sache mit Güte oder Gewalt an einem andern Orte zum Austrag zu bringen, während die angebliche Dame sich einstweilen in Carrizales' Haus aufhalte. Der getäuschte Kapitän glaubt auf diese Weise den Namen derselben durch Marialonso zu erfahren, während er sich den Vermittler Don Juan's in das so sorgfältig gehütete Haus schafft. Dies gibt Gelegenheit zu einer köstlichen Eifersuchtsscene zwischen der vermeinten Dame, Leonor und Marialonso, deren Aufklärung kaum erfolgt ist, als Doña Luisa an die Thür klopft und eingelassen wird, da Carrizales vergessen hat, das Vorlegeschloss anzulegen. Nach einem heftigen Wortgefecht Luisa's mit Leonor kehrt Carrizales zurück. Talego versteckt sich, und der Kapitän ist entzückt, Doña Luisa zu entdecken, da ihm Don Juan, in seiner Verlegenheit, einen andern Ausweg zu finden, deren Namen als den der verhüllten Dame angegeben und damit unbewusst die Wahrheit gesagt hat. Alsdann führt Carrizales Luisa, welche sich mit dem Schleier verhüllt, dem jetzt in der Strasse erscheinenden Don Juan zu, was Anlass zu der höchst komischen Verwechslung wird, dass Don Juan in der Dunkelheit die eifersüchtige Geliebte berechtigterweise für den verkleideten Talego hält und ganz verblüfft ist, als sie sich enthüllt und ihm seinen Wankelmuth vorwirft.

Dritter Act. Doña Marialonso, welche von Talego im Interesse seines Herrn mit falschen Hoffnungen hingehalten wird, hat nach längerer Ueberlegung dem Kapitän ihren Plan, sich mit Don Juan zu vermählen, geoffenbart, und letzterer hat die diesbezügliche, in zweideutigen Ausdrücken an ihn gestellte Anfrage des Kapitäns mit der berechtigten Forderung beantwortet, seine Braut sehen zu wollen. Da Carrizales dies vernünftigerweise nicht abschlagen kann, nimmt er sich wenigstens vor, Leonor fernzuhalten. Als diese sich trotzdem dem Empfangszimmer nähert, bittet er Don Juan, sich für kurze Zeit in ein Cabinet zurückzuziehen, in welchem sich zufällig auch Talego versteckt hält. Kurz nach Erscheinen Leonor's löscht der Kapitän das Licht aus, greift im Dunkel nach Don Juan, um ihn aus dem Hause zu führen, ertappt

aber Talego und bringt diesen auf die Strasse, ohne die Verwechselung zu bemerken. Auf diese Art hat er den Liebhaber selbst ins Haus gebracht, und dieser benutzt die Gelegenheit, sich mit Doña Leonor — welche er jetzt als Original des von ihm so leidenschaftlich bewunderten Bildnisses erkennt — zu unterhalten, während die Alte, durch ein Schlafpulver Talego's betäubt, bewusstlos auf Carrizales' Bett gesunken ist. Unterdessen hat Don Diego die Entwicklung eingeleitet. Von Dankbarkeit gegen Don Juan erfüllt, welcher ihm nach Aufklärung der Identität Luisa's seine Ansprüche auf sie abgetreten, hat er mit grosser Besorgniss gesehen, wie sein Busenfreund von Carrizales in dessen Haus geführt worden und seitdem nicht wieder erschienen ist. Er hat deshalb den Corregidor von Madrid durch einen anonymen Brief hiervon in Kenntniss gesetzt. Dieser trifft in Begleitung seiner Leute ein und lässt nach mehrmaligem vergeblichen Pochen eine Wand einreissen. Auf diese Art eingedrungen, stellt er Carrizales wegen Don Juan's Verschwinden zur Rede. Der Kapitän leugnet in gutem Glauben, ihn im Hause zu haben, geräth aber durch sein unerwartetes Auffinden in grosse Bestürzung. Diese wird auf die höchste Spitze gebracht, als man auf des Kapitän's Bette die bewusstlose Marialonso findet. Der Corregidor zwingt ihn nun unter Androhung strenger Bestrafung im Falle der Gehorsamsverweigerung, dieser die Hand zu reichen, während Don Juan sich mit Leonor verlobt und Don Diego sich infolge dessen ohne Gewissenszweifel um Doña Luisa bewerben kann.

Wie nicht allein aus dem Grundgedanken, sondern auch aus einzelnen Details hervorgeht, hat Coello die einfache, rührende Novelle gleichen Titels von Cervantes benutzt. Aber welche reiche dramatische Handlung hat er daraus entwickelt, abgesehen davon, dass er die Katastrophe total veränderte! Wer sich der Mühe unterziehen will, obigen Inhaltsauszug mit der Novelle zu vergleichen, wird Coello unbedenklich ein bedeutendes dramatisches Erfindungs- und Gestaltungstalent zusprechen müssen. Dabei ist die Sprache rein und poetisch, in Lope de Vega's späterer Art, die Charakterzeichnung vortrefflich.

In Lope de Vega's früherer Art ist „Lo QUE PUEDE LA PORFÍA“. Die Handlung ist jedoch besser geführt als in den

Durchschnittsstücken des Altmeisters und lässt lebhaft bedauern, dass Coello nicht der alten Schule treu blieb, sondern sich später der neuern Geschmacksrichtung anschloss. Von seinen Productionen dieser Art erwähnen wir:

„LOS EMPEÑOS DE SEIS HORAS“. Dieses Stück gilt jetzt als sein unbestrittenes Eigenthum, obgleich es in dem achten Bande der „*Escogidas*“ unter Calderon's Namen abgedruckt ist. Es gehört in die Klasse der Mantel- und Degencomödien in Calderon's Manier; die Handlung ist gut ausgedacht, aber bei weitem nicht so meisterhaft klar geführt wie in den meisten Stücken seines Vorbildes, auch lässt die Diction zu wünschen übrig.

Das in dem 31. Bande der „*Diferentes*“ ohne Angabe des Autors veröffentlichte Lustspiel „CELOS, HONOR Y CORDURA“ wird ebenfalls unserm Coello zugeschrieben. Einen Zuwachs an Ruhm kann ihm dasselbe jedoch nicht bringen, denn es ist weder originell noch interessant und gehört zur schwachen Durchschnittswaare.

„POR EL ESFUERZO LA DICHA“, stets unter dem Namen Coello's gedruckt, ist identisch mit dem als Production des Maestro Alfaro mehrfach veröffentlichten Schauspiel „ARISTÓMENES MESEÑO“ und darf als Eigenthum des letztern Autors angesehen werden. Es würde deshalb hier keine Erwähnung erheischen, wenn nicht die genannte Identität den Bibliographen bis jetzt gänzlich entgangen zu sein schiene.

Diejenigen Acte, welche in den mit andern Dichtern gemeinschaftlich verfassten Comödien das Eigenthum unsers Coello sind, tragen durchweg die Merkmale der Calderon-Periode an sich.

Don Antonio Coello stand, wie mehrere seiner dramatischen Zeitgenossen, auf der Schwelle der beiden grossen Perioden der altspanischen Comödie und hat, wie oben angeführt, in beiden Stilarten geschrieben. Sein Talent war eher ein mehrseitiges, als selbstbewusstes. Als Höfling wechselte er seine Geschmacksrichtung mit derjenigen des Palastes, aber in seinen guten Stunden war er ein echter Dichter. Dies zeigt sein prächtiges Lustspiel „EL CELOSO EXTREMEÑO“, und einen noch vollwichtigern Beweis würde „DAR LA VIDA POR SU DAMA“ liefern, wenn ihm dieses Drama mit einiger Sicherheit zugeschrieben werden könnte.

---

### Alvaro Cubillo de Aragon.

Ueber diesen Dichter sind nur höchst spärliche biographische Notizen vorhanden. Er wurde zu Granada in den ersten Jahren des 17. Jahrhunderts geboren und stammte wahrscheinlich aus vornehmer Familie. Anfänglich scheint er die Rechtslaufbahn betreten, sich aber dann ausschliesslich der Dichtkunst gewidmet zu haben. Fortuna in materieller Bedeutung war ihm jedoch nicht hold, denn die Bedürfnisse seiner zahlreichen Familie legten ihm den Zwang auf, den Schmeichler des Hofes in noch höherm Grade als die übrigen Palastdichter zu machen und sogar seinen Wunsch, pecuniär belohnt zu werden, in ziemlich offener Weise auszusprechen. Wir besitzen von ihm ein charakteristisches Gedicht, in welchem er seine Freude darüber ausdrückt, dass ihn der König für eine Composition von 14 Zeilen mit 15 Dublonen beschenkt habe. Im Jahre 1654 hatte er nach seiner eigenen Aussage schon 100 Comödien verfasst, wovon uns etwa 30 erhalten sind. Wir wissen, dass er 1660 noch lebte, aber sein Todesjahr ist unbekannt. Vielleicht dürfen wir dasselbe kurz nach 1667 setzen, denn von diesem Jahre datiren die Präliminarien des 29. Bandes der „*Comedias escogidas*“, in welchem Cubillo's Drama „GANAR POR LA MANO EL JUEGO“ abgedruckt ist, dessen Schlussverse „dies werden die letzten Federstriche Alvaro Cubillo's sein“ (siehe unsere Besprechung des Stücks weiter unten) eine Todesahnung des Dichters voraussetzen lassen. Vielleicht rühren diese Verse auch von dem Drucker her, welcher sie während der letzten Krankheit des Dichters dem Stücke beifügte, und wären dann um so beweiskräftiger für die annähernde Feststellung des Todesjahrs Cubillo's.

Gehen wir zu den Dramen des Dichters über.

„LA HONESTIDAD DEFENDIDA DE ELISA DIDO.“ Dieses Stück beginnt sehr vielversprechend. Dido wird mit grossem Pomp zur Königin ausgerufen, aber die Befriedigung hierüber wird ihr alsbald vergällt. Ein in Felle gehüllter Philosoph weissagt ihr nicht allein, dass ein zukünftiger Dichter sie verunglimpfen werde, sondern zeigt ihr auch als solchen den Schatten des Virgil, welcher zum Ueberfluss einige Stellen seiner „*Aenëis*“ recitirt. Hier beginnt die bisher hochgehal-



tene dramatische Stimmung nachzulassen. König Jarbas kommt als Gesandter seiner selbst nach Karthago, ein Lustspielmittelchen, welches am wenigsten in ein classisch sein sollendes Schauspiel passt. Dido gibt ihm einen würdig gehaltenen Bericht ihrer frühern Schicksale, aber hiermit ist auch alles zu Ende, was das Stück über eine ganz gewöhnliche spanische Comödie erhebt. Es folgen die üblichen Verwickelungen einer solchen. Die Schwester Elisa Dido's, Ana, verliebt sich in den vermeintlichen Gesandten, gibt ihm ein nächtliches Stelldichein im Garten und wirft ihm als Gunstbezeigung eine Schärpe herab. Damit das übliche Duell nicht fehle, erscheint der Anbeter einer Hofdame Didó's und kreuzt das Schwert mit dem König. Der Lärm zieht Dido herbei, und der König glaubt nun sicher, diese habe ihm die erwähnte Gunst erwiesen. Er erscheint nun bald als König, bald als Gesandter. Nachdem er herausgefunden hat, dass es nicht Dido gewesen war, welche ihm das Stelldichein gegeben, gebraucht er das höchst unwürdige Mittel, diese Entdeckung zu verschweigen und sich zu benehmen, als sei er noch immer seiner ersten Ueberzeugung. Er hofft hierdurch Dido zu bewegen, ihm als anscheinend doch Compromittirte die Hand zu reichen. Dieser unedle Kunstgriff nützt ihm jedoch ebenso wenig als die Drohung, sein Heer auf Karthago marschiren zu lassen, denn Dido — um der Asche ihres Gemahls treu zu bleiben — will sich erst in ihr Schwert, dann auf einen lodernden Scheiterhaufen stürzen. Der König beschwört sie jedoch, ihren Selbstmord zu unterlassen, da er lieber seine Werbung aufgeben wolle. Dido, hierdurch gerührt, will ihm die Hand reichen, aber Jarbas hält es für besser, diese Lösung der Zeit zu überlassen. — Dieses jämmerliche Ende verdirbt gänzlich den am Anfang würdig angelegten Charakter der karthagischen Fürstin. Dass die übrigen Charaktere und Situationen diejenigen einer gewöhnlichen spanischen Comödie sind, geht aus dem Gesagten deutlich hervor, und das Stück würde eine nähere Besprechung überhaupt nicht verdienen, wenn es nicht ein Typus anderer Dramen aus der Alterthumsgeschichte von Dichtern zweiten Ranges der Calderon-Periode wäre.

„EL VENCEDOR DE SÍ MISMO“ ist ein buntscheckiges Ritterstück, dessen Stoff Cubillo dem „*Orlando furioso*“ des

Ariost entlehnt hat. Obgleich es keinen Anspruch auf höhern Werth erheben kann, so ist doch die Zusammenstellung der Handlung interessant genug, um eine kurze Inhaltsangabe zu rechtfertigen. Rugero ist im Begriffe, sich mit seiner Geliebten Bradamante zu vermählen, als deren Vater Haymon Einspruch erhebt, da er ihre Hand dem Prinzen Leo von Griechenland zugesagt habe. Die Liebenden sind ausser sich und glauben unmotivirterweise, Ursache zu gegenseitiger Eifersucht zu haben, Rugero auf Leo, Bradamante auf die Rugero mit ihrer Liebe verfolgende Doralice. Nach einem Zweikampf mit Rodamonte, welcher mit des Letztern Tode endigt, flieht Rugero die Stätte seiner getäuschten Hoffnung, trifft in Bulgarien auf zwei kämpfende Heere, stellt sich — ohne zu wissen, wer die Streitenden sind — auf die Seite der Unterliegenden und wendet das Schlachtenglück durch seine persönliche Tapferkeit. Er erfährt nun, dass er einem bulgarischen Heere gegen den griechischen Prinzen Leo beigestanden habe, aber sein Sieg bleibt vorläufig fruchtlos für ihn und wendet sich sogar gegen seine Person, da er zufällig in die Gewalt Leo's fällt. Trotzdem letzterer sofort den Recken erkennt, welcher ihm den Sieg aus den Händen gerissen, behandelt er ihn so grossmüthig, dass Rugero sich vornimmt, Leo's Interesse vor das seinige zu setzen. Die Gelegenheit hierzu findet sich bald, denn Doralice überbringt Leo die Botschaft, dass Bradamante in ihrer Verzweiflung erklärt habe, nur derjenige könne ihr Gemahl werden, der sie vorher im Zweikampf besiege. Leo überträgt diesen etwas häkeligen Auftrag Rugero, welcher wirklich in der Rüstung des griechischen Prinzen Bradamante überwindet. Jetzt aber gesteht Rugero seinem Gönner, wer er ist, und dieser ist grossmüthig genug, die hohe Loyalität seines Nebenbuhlers anzuerkennen und ihm seine Ansprüche auf Bradamante abzutreten. Das Glück Rugero's wird durch eine bulgarische Gesandtschaft, welche ihm die Krone anbietet, auf die Spitze gebracht. — Die Sprache des Stücks ist diejenige der Calderon-Periode. Ein ergötzlicher Anachronismus liegt darin, dass Doralice — zur Zeit Karl's des Grossen — auf Rugero mit einer Pistole schiessen will.

„LA TRAGEDIA DEL DUQUE DE BERGANZA“ ist ein Versuch, den Spuren Don Diego Jimenez de Enciso's im histo-

rischen Schauspiel zu folgen. König Johann II. von Portugal (derselbe, welcher von Lope de Vega als „Príncipe perfecto“ in zwei Dramen verherrlicht worden ist) hat unter Mitwirkung der Cortes die Privilegien des hohen Adels in Bezug auf eigene Criminalgerichtsbarkeit aufgehoben. Das Haupt der darüber aufs höchste aufgebrachten Grossen ist der Herzog von Braganza. Trotz der Warnungen seiner edeln Gemahlin, lässt sich dieser in verrätherischen Briefwechsel mit der castilianischen Regierung ein. Derselbe wird in echt tragischer Weise nicht allein durch einen seiner Vertrauten, sondern auch zufällig durch einen Anhänger des Königs aufgedeckt, welchem der Herzog infolge der von ihm so hartnäckig vertheidigten Sonderrechte Schutz vor der königlichen Justiz in seinem Arbeitszimmer zu gewähren versucht hatte. Der von Allem unterrichtete König warnt den verblendeten Edelmann in väterlicher Weise vor der Fortsetzung seiner Umtriebe, aber diese Milde veranlasst den Herzog nur zu der irrigen Folgerung, der König fürchte ihn. Er spinnt deshalb seine Intriguen hartnäckig fort und das Ende davon ist — das Schafott.

Der Dichter ahmt in diesem Stücke den philosophisch-geschichtlichen Ton der Enciso'schen Dramen mit einigem Glück nach, bleibt jedoch im Colorit bedeutend hinter seinem Vorbilde zurück. Dass er besonders Enciso's „EL PRÍNCIPE DON CARLOS“ vor Augen gehabt hat, geht nicht allein aus der ganzen Anlage der Figur Johann's II. — einer Anempfindung des Enciso'schen Philipp II. —, sondern auch aus einer Stelle hervor, welche unmittelbar auf „EL PRÍNCIPE DON CARLOS“ anspielt. Der Gracioso sagt nämlich:

*llega, ofrece, habla, ruega,  
que mientras que tú lo haces,  
yo entretendré á Montení.*

Aber auch Enciso's „LA MAYOR HAZAÑA DE CARLOS V“ schwebte ihm vor, denn der Herzog hat im Kerker eine Erscheinung seiner selbst als Todter, eine offenbare Nachahmung der gleichen Episode im vorgenannten Drama. — Die Schlussverse:

*Dé fin la trágica muerte  
del gran Duque de Berganza,  
cuyo mayor descendiente,*

*siguiendo los mismos pasos,  
hoy á Castilla se atreve*

deuten auf eine politische Tendenz des Stücks und auf die Zeit seiner Abfassung, 1640 hin. Es ist im übrigen in jeder Beziehung würdig gehalten; was ihm fehlt, ist die Tiefe der Leidenschaften, durch welche uns die echte Tragödie hinreißt und erschüttert. In dieser Beziehung muss:

„LA MAYOR VENGANZA DE HONOR“ höher gestellt werden. — Zwei Brüder, die Comthure Don Jorge und Don Fernando, lieben Doña Beatriz und Doña Ana, Tochter und Nichte eines hochgestellten Edelmanns, Don García. Der junge König Johann II. von Castilien hat sein Auge ebenfalls auf Beatriz geworfen, kämpft eines Nachts unerkannt unter ihrem Gitterfenster mit Don Jorge, merkt, dass dieser der Begünstigte ist, und beschliesst deshalb, seine aussichtslose Liebe aufzugeben. Er lässt Don Jorge sogar am nächsten Tage in den Palast befehlen, um ihm die Vermählung mit Beatriz vorzuschlagen, aber das Schicksal will, dass kurz vor dem entscheidenden Worte der hochangesehene Veinticuatro Don Fernando siegreich von einer militärischen Expedition zurückkehrt und zur Berichterstattung vor dem König Audienz erhält. Da der junge Monarch im Innersten seines Herzens die Geliebte dem glücklichen Nebenbuhler nicht gönnt, findet er jetzt eine Gelegenheit, diesem wenig vernünftigen Gefühle der Misgunst zu genügen und gleichzeitig des Veinticuatro Dienste zu belohnen, indem er letztern unter Zustimmung Don García's mit Beatricens Hand und einem kostbaren Diamantring beschenkt. Um das eheliche Glück der neuen Gatten zu sichern, werden die Comthure von Córdoba nach Alcalá versetzt.

Zweiter Act. Beatriz hat sich allmählich in ihr Schicksal gefunden, obgleich sie ihren Gemahl mehr achtet und fürchtet, als wirklich liebt. Ihre Muhme Doña Ana, sowie ihre Sklavin Esperanza sorgen indessen durch öftere Anspielungen dafür, dass die alten Wunden nicht ganz vernarben, und als gar die Comthure im Geheimen nach Córdoba zurückkehren, schwebt ihre Tugend in grosser Gefahr. Anfänglich jedoch ist sie für jede Annäherung unzugänglich; sie schickt den Lakaïen Don Jorge's, welcher in Verkleidung eines Bettlers ins Haus kommt, durch ihren Sklaven Rodrigo weg und zerreisst ein Schreiben des Comthurs, welches durch Doña



Ana in ihre Hände gelangt. Trotzdem bestellt letztere die beiden Brüder auf den Abend zu einem Stelldichein, da der Veinticuatro, einem Befehle des Königs gemäss, nach Toledo abreisen muss. Diese Reise hat der König ausgesonnen, da er von der unerlaubten Anwesenheit der Comthure in Córdoba Nachricht erhalten und beschlossen hat, die Ehre des Veinticuatro zu wahren, ohne ihn zu beunruhigen. Unglücklicherweise ist dem letztern jedoch von seinem Sklaven Rodrigo, welcher den verkleideten Bettler erkannt hat, die muthmaassliche Wahrheit angedeutet worden, weshalb er dem Befehle seines Königs nur mit schwerem Herzen gehorcht.

Dritter Act. Der König postirt sich während der Nacht als Wächter der Ehre seines Vasallen vor dessen Haus. Die erscheinenden Comthure veranlasst er durch klare Andeutungen zur Räumung der Strasse. Alsdann sagt er der wartenden Doña Ana, bei welcher er sich in der Dunkelheit für Don Jorge ausgibt, er habe die Liebe zu Beatriz gänzlich überwunden und vergessen. Diese in bester Absicht gebrauchte List schlägt zum grössten Unheil aus und ist der Schlüssel zur Katastrophe: was dieselbe verhindern sollte, ruft sie in echt tragischer Weise hervor. Was die Liebe Don Jorge's bei Beatriz nicht vermocht hat, bewirkt die vermeintliche Verschmähung; die gekränkte weibliche Eitelkeit ist stärker als alle andern Rücksichten. Beatriz entschliesst sich, Don Jorge rufen zu lassen und ihm ihre Ehre zu opfern; gleichzeitig hat sie die unbegreiflich thörichte Schwäche, ihm den Ring zu schenken, welcher aus der Hand des Königs in diejenige ihres Gemahls und dann in die ihrige übergegangen war. Rodrigo hat unterdessen seinen Herrn von dem Vorgefallenen brieflich in Kenntniss gesetzt; trotzdem ist der erste Schritt, welchen der Veinticuatro bei seiner Rückkehr aus Toledo thut, zu seinem König. Unglücklicherweise dringt ihm dieser Besuch die vollste Ueberzeugung seiner Schande auf, denn der Monarch, welcher kurz vorher seinen Ring an Don Jorge's Finger gesehen hat, macht Don Fernando Vorwürfe darüber, dass er dieses Andenken verschenkt habe. Der Veinticuatro rechtfertigt sich mit der Wahrheit, und einige dunkle Andeutungen seines Fürsten bestärken ihn in dem Entschlusse, blutige Rache für die Beschimpfung seiner Ehre zu nehmen. In Begleitung Rodrigo's ersteigt er

in tiefer Nacht sein Haus, trifft auf die Ehebrecher, ermordet dieselben und befleckt dann seine Hände mit dem Blute jedes lebenden Wesens, welches er vorfindet. Sogar einen zahmen Papagei schont er nicht, nimmt aber als echter Andalusier (bzw. der Dichter Cubillo als Sohn der gleichen Erde) seine Pferde von dem Blutbad aus. Die Verzeihung des Königs ist ihm durch dessen Andeutungen im voraus gesichert.

Auf den ersten Blick leuchtet es ein, dass Cubillo Lope de Vega's „LOS COMENDADORES DE CÓRDOBA“ benutzt hat, ebenso muss aber sofort in die Augen fallen, dass er den Stoff psychologisch bedeutend vertiefte. Bei Lope lernt Beatriz erst nach ihrer Vermählung Don Jorge kennen, und ihre Liebe zu demselben gründet sich einfach auf sträflichen, durchaus unentschuldbaren Leichtsinns; bei Cubillo haben sich Don Jorge und Beatriz vor der Letztern Vermählung geliebt, Beatriz hat gegen ihren Willen einem ungeliebten Manne die Hand reichen müssen, und dennoch ist sie standhaft, bis die ungeheuerere Kränkung ihrer weiblichen Eitelkeit die noch glimmende Asche der alten Liebe wieder anfacht. Bei Lope werden die Comthure zufällig, bei Cubillo absichtlich von Córdoba entfernt. Bei Lope spielt der katholische Ferdinand als König eine Nebenrolle, bei Cubillo wird der junge König Johann mit grosser Geschicklichkeit als Treibrad der Handlung verwendet. - Am Schlusse hat Cubillo die Barbarei Lope's vermieden, dass der Veinticuatro noch angesichts seines Blutbads eine zweite Gemahlin aus der Hand des Königs entgegennimmt. Dies sind die Hauptzüge psychologischer Vertiefung seitens Cubillo's, aber an kleinern Zügen dieser Art ist noch manches vorhanden. Das Stück überhaupt ist nicht allein hierdurch, sondern auch durch den logischen, energischen Gang der Handlung und die selten durch Cultismus entstellte kräftige Diction eines wahrhaft bedeutenden Dichters, sowie des Neudrucks würdig, welchen ihm Mesonero Romanos in der Rivadeneyra-Bibliothek unbegreiflicher Weise versagt hat.

„PERDERSE POR NO PERDERSE“ schildert den Conflict zwischen Liebe und Loyalität in der Brust eines dem König Fernando von Neapel dienenden spanischen Edelmanns, Ruy Gomez de Avalos. Die Flamme Beider ist die schöne Estefania, aber der König zieht Ruy Gomez ins Vertrauen, und dieser — obgleich von Estefania geliebt — setzt die Liebe

trotz schweren Kampfes der Loyalität nach. Natürlich wird er für diese Aufopferung belohnt, indem der König seine Leidenschaft bezwingt und die Liebenden vereinigt. — Wie man sieht, ist der Stoff kein origineller, aber die Handlung ist logisch und klar geführt, die Charakterzeichnung stellenweise vortrefflich. Besonders ragen die Figuren des Ruy Gomez, eines Ritters „ohne Furcht und Tadel“, und des weisen jungen Königs hervor. Die Regententugenden des letztern lassen seinen Verzicht auf die Geliebte bedeutend motivirter erscheinen, als die ähnliche Wandlung der meisten sich selbst bezwingenden spanischen Comödienkönige. Man könnte denken, Cubillo hätte beim Verfassen des Stücks Don Juan Ruiz de Alarcon vor Augen gehabt.

„LAS MUÑECAS DE MARCELA“ ist eins jener Stücke, in welchen ein Duellmörder sich unbewussterweise in das Haus der Verwandten des Getödteten flüchtet und dort bei einem jungen Mädchen Mitleid und Beistand findet. Das Originelle der Handlung besteht darin, dass die Puppenkammer der jungen Beschützerin als Versteck für den Flüchtling dienen muss, sowie dass die Lösung des Knotens durch ein neugeborenes Kind herbeigeführt wird, welches den Bruder der mitleidigen Schönen zum Vater, die Schwester des Versteckten zur Mutter hat und letzterm aus Versehen in der Dunkelheit übergeben wird. Diese Episode, auf die Bühne gebracht, gibt dem Stücke einen etwas possenhaften Anstrich, doch ist es im übrigen gut gehalten, und besonders die Zeichnung der von Kindlichkeit zu voller Jungfräulichkeit übergehenden Marcela verdient unbedingtes Lob.

„LA MANGA DE SARRACINO.“ — Don Diego Giron, ein Calatrava-Ritter, liebt Doña Elvira Carrillo, wird aber lange Zeit von ihr verschmäht. Schliesslich rührt seine unerschütterliche Standhaftigkeit die spröde Schöne, und dieser Liebesfunke wird zur Flamme, als Don Diego den Befehl erhält, gegen die toledanischen Mauren zu Felde zu ziehen. Unerkannt folgt Elvira dem christlichen Heere in Soldatentracht. Eine unglückliche Schlacht bringt sowohl sie als Don Diego in maurische Gefangenschaft, aber das Glück will, dass beide der schönen Maurin Galiana als Sklaven geschenkt werden. In dem Hause ihrer Herrin erkennen sie sich, und Elvira offenbart ihre Liebe. Das verhältnissmässige Glück Beider

wird dadurch getrübt, dass Galiana eine heftige Neigung zu dem schmucken Christensklaven fasst. Doppelte Eifersucht ist die Folge, und bei der Maurin geht diese Leidenschaft so weit, dass sie Don Diego mit Ohrfeigen tractirt und Elvira die Freiheit schenkt, nur um sich ihrer zu entledigen. Kaum ist dieser Rasereianfall vorüber, als ihre Liebe wieder die Oberhand gewinnt. Sie schmeichelt Don Diego, und als dieser infolge dessen seinen wahren Stand und Namen enthüllt, beschliesst sie, in Verkleidung mit ihm nach Calatrava zu reisen, um sich dorten nach vorheriger Taufe mit ihm zu vermählen. Um dies in voller Sicherheit auszuführen, bittet sie ihren maurischen Anbeter Sarracino, Doña Elvira und Don Diego sammt einem angeblichen Vetter des letztern nach Calatrava zu escortiren. Dieser Vetter ist die verkleidete Galiana selbst. Als die Reisegesellschaft in Calatrava eintrifft, reichen sich Doña Elvira und Don Diego die Hände, während die enttäuschte Galiana mit ihrem Sarracino vorlieb nehmen muss, nachdem dieser sich — gleich ihr — zur Taufe bereit erklärt hat.

Den drei Romanzen über Sarracino und Galiana, welche Duran in seinem „*Romancero general*“ unter No. 202 bis 204 abgedruckt hat und laut seiner Anmerkung zu No. 202 für die Quellen unsers Stückes hält, kann der Dichter nur wenig entnommen haben, wie man sich leicht überzeugen kann. Falls Cubillo nicht etwa noch andere Quellen benutzt hat, muss ihm wegen der phantasievollen Erfindung der dramatischen Handlung Lob gezollt werden. Das Stück ist ganz im Stil der Lope'schen Schule und demnach wohl ein Jugendwerk des Autors. Die Verkleidungen Elvira's und Galiana's in Männertracht, die Liebe der maurischen Herrin zu dem Christensklaven, das Anlehnen an alte Balladen u. s. w. sind ganz Lope'sch, und was die Diction betrifft, so ist nicht allein der allgemeine Ton der Lope'schen Schule, sondern auch öfters directe Nachahmung der Redewendungen des Altmeisters deutlich zu erkennen. Man vergleiche z. B. die Bilder am Schlusse des ersten Acts:

Doña Elvira.

*Dáme el peto de paciencia,  
si hay en la paciencia peto  
á prueba de los flechazos.*

*Venga el espaldar de ausencia,  
mas no hay espaldas de acero*



que estén seguras jamás  
de sus mudanzas y efetos.  
Brazales y brazaletes  
me dá, pero no los quiero,  
que nunca hiere en los brazos,  
quien tiene por blanco el pecho.  
Enlaza luego la gola  
contra el cordel de los celos...  
pero ¿qué gola es bastante;

si es verdugo el pensamiento?  
Los cañones y las cañas  
me pon para dar ejemplo,  
que pues hacen yerros tales,  
han menester ser de hierro.  
La celada de sospechas  
me enlaza; llevarla tengo,  
porque todos mis sentidos  
estén en celada puestos etc.

mit den ähnlichen Stellen in Lope's „LA BATALLA DEL HONOR“. Auch die Rede Galiana's in der dritten Scene des zweiten Acts:

Mando, que mis pensamientos  
contigo á Faeton no imiten,

porque no los precipiten  
tus altos merecimientos etc.

könnte geradezu von Lope geschrieben sein. — Das Stück ist im ganzen eins der erquicklichsten Cubillo's, ein Beweis, dass der einfachere Stil der ersten Periode den Dramatikern zweiten Ranges im allgemeinen bedeutend besser anstand, als die krausere Ausdrucksweise der Calderon-Epoche.

„EL AMOR CÓMO HA DE SER.“ — Ist in dem soeben besprochenen Stücke die Einwirkung Lope de Vega's unverkennbar, so lässt sich in dem jetzt vorliegenden der Einfluss Tirso de Molina's deutlich nachweisen. — Don Gaston de Moncada hat sich mit Isabela, Marquise von Aristela, heimlich verlobt, macht aber, als die schöne Herzogin Olimpia von Calabrien Witwe wird, dieser eifrig den Hof. Olimpia ist indessen durch Vollmacht bereits mit dem Grafen Claros, einem Vasallen des Königs von Neapel, verlobt. Die Infantin Rosimunda, Schwester des Königs, liebt den Grafen, gibt ihm dies nicht undeutlich zu verstehen und hintertreibt seine Abreise nach Calabrien. Die für Olimpia unerklärliche Zögerung ihres Bräutigams bewegt dieselbe, Don Gaston's Bewerbungen einiges Gehör zu schenken. Als Isabela dies erfährt, fasst sie den abenteuerlichen Plan, sich in Männertracht nach Calabrien zu begeben, sich mittels gefälschter Briefe als Graf Claros aufzuspielen und hierdurch Gaston's Absichten zu durchkreuzen. Das Glück will ihr wohl, denn als Gaston bemerkt, dass Olimpia einen Brief des angeblichen Grafen annimmt und geneigt ist, ihn selbst zu empfangen, zieht er sich auf seine Landgüter zurück. Isabela kann na-

türlich ihre anfänglich glänzend erfolgreiche Rolle nicht lange spielen und verschwindet aus Calabrien, sobald sie ihren Zweck, Gaston zu verdrängen, erreicht hat. Olimpia geräth ausser sich und beklagt sich bei dem König von Neapel über diese Flucht ihres vermeinten Bräutigams. Ihre Schönheit entzückt indessen den jungen Monarchen derart, dass er selbst sich ihre Hand erbittet. Diese ungleiche Verbindung gibt der Infantin den Muth, ihre Liebe zu dem Grafen Claros zu gestehen, und als Isabela als falscher Graf enthüllt wird, reicht ihr Don Gaston, seiner frühern Verpflichtung gemäss, reuevoll die Hand.

Das Stück zeigt die Diction der ersten Periode, ebenso weist der Stoff auf diese hin. Was nun gar die Charaktere betrifft, so haben wir nicht weniger als vier ausgesprochene Tirso'sche Typen: die Marquise, welche in Männertracht die Pläne ihres ungetreuen Liebhabers durchkreuzt; die Infantin, welche dem Grafen Claros ihre Liebe mittels zweideutiger Redensarten geradezu aufdrängt; schliesslich die zwei Wetterhähne Don Gaston und Graf Claros, welche beide wegen einer höher Betitelten die vorherige Geliebte aufgeben.

Zeigen uns diese beiden Stücke, dass Cubillo's Schöpfungen theilweise in die erste Periode hineinreichen, so ist das Drama „GANAR POR LA MANO EL JUEGO“, welches nach den Schlussversen:

*Y aquí dá fin la comedia,  
pidiendo perdon y aplauso  
Alvaro Cubillo, en quien  
serán los últimos rasgos*

entweder sein letztes, oder wenigstens eins der letzten ist, die ungeheuerliche Uebertreibung der Effecte und der Ausdrucksweise, welche das Zeichen des Verfalls einer Literatur ist. Die wilde, rohe, mit Heiligenkram durchspickte Handlung gipfelt darin, dass eine Edeldame ihrem Entführer die Hand versprochen hat, falls er sein Haupt als König kröne und ihr einen vermeintlich ungetreuen Liebhaber in die Hände liefere. Da diese beiden Bedingungen erfüllt werden, kann sie dem verhassten Manne gegenüber ihr Wort nicht anders einlösen, als indem sie ihre rechte Hand abhackt und ihm dieselbe überreicht. Das Ergebniss ist, dass beide, zur

Erkenntniss ihres sündigen Treibens gelangt, beschliessen, ein heiliges Leben als Büsser in der Thebaïs zu führen. Die abgehauene Hand fügt sich miraculös dem Arme wieder an. Roheit und Heiligenkram gehen in Stücken dieser Art immer Hand in Hand, und der widerliche Effect derselben wird durch die mit den abscheulichsten Hyperbeln durchtränkte Sprache noch gesteigert.

Einen wohlthuenden Gegensatz zu diesem wüsten Drama bildet „LA PERFECTA CASADA“. Hier tritt uns in glänzender, vielleicht etwas zu idealer Beleuchtung, der Charakter einer edeln, fügsamen Frau entgegen, welche den ihr widerwillig angetrauten Gemahl durch Entfaltung weiblicher Sanftmuth und ehelicher Standhaftigkeit zu Pflicht und Liebe zurückführt.

Zwei Doppelcomödien Cubillo's gehören zu den bekanntern seiner Stücke. Die erste ist:

„EL RAYO DE ANDALUCÍA Y GENÍZARO DE ESPAÑA“, erster und zweiter Theil, und behandelt die sagenhafte Geschichte des Mudarra. Der erste Theil lehnt sich, wenn auch in phantastischer Weise, an die alte Tradition an, der zweite ist jedoch offenbar Cubillo's eigenem Kopfe entsprungen. Mudarra, welcher sich am Schlusse des ersten Theils mit Elvira, einer schönen Amazone, vermählt hat, wird von König Ramiro gegen den in Leon eingefallenen Almanzor von Córdoba gesandt. Da Ramiro eine heftige Neigung für Elvira gefasst hat, benutzt er die Abwesenheit ihres Gemahls, sie mit Liebesanträgen zu verfolgen. Sie ist darüber so entrüstet, dass sie seinem Unterhändler Favisa einen Backenstreich verabfolgt. Da der König diesen Schimpf an ihr selbst nicht rächen kann, so lässt er ihren Schwiegervater Gonzalo Bustos einkerkern, aber seine bessern Gefühle siegen bald über seine Leidenschaft, und die Rückkehr Mudarra's bringt alles ins Gleise.

Beide Theile sind offenbar Jugendwerke. Die Sprache ist energisch und feurig, aber stark mit Hyperbeln versetzt, die Helden verfallen leicht in Bramarbasiren, und das Detailausmalen in langen Erzählungen tritt ungebührlich in den Vordergrund. Nach den Lobsprüchen Montalvan's zu urtheilen, sind indessen gerade diese Dramen — und wahrscheinlich gerade um dieser Fehler willen — sehr beliebt gewesen.

Die genannten Eigenschaften und Mängel, letztere jedoch in gemilderter Weise, zeigt die andere Doppelcomödie „EL CONDE DE SALDAÑA Y HECHOS DE BERNARDO DEL CARPIO“. Deren beide Theile sind reifere, überdachtere Werke, aber auch ihnen fehlt trotz des dankbaren Stoffes, der unbeschreiblich poetische Hauch, der die Dramen Lope de Vega's aus der spanischen Heldensage durchweht. Der erste Theil beschreibt hauptsächlich die Schicksale des Grafen von Saldaña bis zu dessen Tod, der zweite beschäftigt sich mehr mit Bernardo del Carpio und dem unglücklichen Feldzuge der Franzosen, welcher — der Sage nach — mit der Niederlage von Roncesvalles endigte. Ein schöner Zug in diesem zweiten Theile ist folgender. Als Bernardo vor dem Grabmonument mit der Bildsäule seines Vaters in Betrachtung versunken dasteht, lässt die Statue den Feldherrnstab in ihrer Hand zu den Füßen des heldenmüthigen Sohnes fallen, damit andeutend, dass das Zeichen, welches den Vater stets zum Ruhme geführt, in dem Sohne einen würdigen Erben gefunden habe.

„EL MEJOR REY DEL MUNDO Y TEMPLO DE SALOMON“ ist ein seltenes, aber werthloses Drama. Es schildert die Krönung Salomo's; die Ankunft seiner Braut Arminda, Tochter des Königs von Aegypten; die Erscheinung Jehovah's, von welcher Salomo Weisheit erbittet; die Rechtspflege des weisen Monarchen und seine Inspiration des Hohenlieds. Den höchst undramatischen Schluss bildet seine Aufforderung an Arminda, den soeben beendigten Tempel mit ihm in Augenschein zu nehmen. Der Dichter verspricht einen zweiten Theil, dessen Nichterscheinen kaum zu bedauern ist, wenn er im Tone des ersten gehalten war. Eine schlecht geführte Handlung und steife Diction, welche durch nicht weniger als vier langweilige Erzählungen in pomphaften Octaven geschmückt werden soll, sind wahre Geduldsproben für den Leser.

Ein viel besseres Stück ist „LOS DESAGRAVIOS DE CRISTO“. In diesem wird die Eroberung von Jerusalem durch Vespasian und seine beiden Söhne Titus und Domitian geschildert. Dieselben spielen sich als Rächer Christi auf und fechten unter der Standarte des Crucifixes. Die Figuren des Titus und Domitian sind nicht allein vortrefflich gezeichnet und con-



trastirt, sondern machen auch den Eindruck von Römern, statt denjenigen von Spaniern des 17. Jahrhunderts. Die Sprache ist im allgemeinen des ernstesten Stoffes würdig.

„EL SEÑOR DE NOCHES BUENAS“ und „EL INVISIBLE PRÍNCIPE DEL BAUL“ sind frische, lustige Comödien, welche an die Grenze der Posse streifen; das letztere Stück kann sogar als Figuron-Comödie bezeichnet werden. In beiden spielt ein beschränkter Majoratsherr, welcher von seinem jüngern Bruder überlistet wird, die Hauptrolle. Die Scenen in „EL INVISIBLE PRÍNCIPE DEL BAUL“, in welchen der ebenso aufgeblasene als leichtgläubige Fürst mit der Feder am Hute herumstolzirt, die ihn, wie er glaubt, unsichtbar macht, sind wahrhaft köstlich.

Eine Art Guapo-Stück ist „AÑASCO EL DE TALAVERA“, und da dasselbe — wenn auch geradezu unsinnig — ebenso selten als originell ist, soll dessen Inhalt in kurzen Zügen angegeben werden. Dionisia, die Tochter Marcelo de Añasco's, ist von so männlichem Geiste, dass sie nicht allein die Anbetung des starken Geschlechts verachtet, sondern sogar ihrer Muhme Leonor selbst feurig den Hof macht. Eines Nachts kommt es zum Duell zwischen Don Juan, Leonor's Liebhaber und der als Mann gekleideten Dionisia, in welchem ersterer verwundet wird. Infolge dessen muss Dionisia flüchten und treibt sich eine Zeit lang als Student und Raufbold herum, bis sie wegen einer vermeintlichen Beleidigung ihres Vaters ein abermaliges Duell mit dem inzwischen geheilten Don Juan bestanden hat. Dessen Tapferkeit bei dieser Gelegenheit entzückt sie derart, dass sie ihr Geschlecht entdeckt und seine Hand verlangt. Don Juan geht darauf ein, und Leonor muss sich mit einem Freunde ihres frühern Anbeters zufrieden geben. — In einer seltenen Romanzensammlung „*Primavera y Flor de los mejores Romances*“ (Zaragoza 1636), welche Salvá besass, soll sich eine Ballade mit dem gleichen Titel „AÑASCO EL DE TALAVERA“ befinden. Ob aber diese Ballade unserm Stück gefolgt ist, oder umgekehrt, oder ob beide Compositionen unabhängig von einander einem ältern Stoffe ihre Entstehung verdanken, lässt sich ohne Kenntniss der Ballade nicht bestimmen.

Cubillo steht, wie Don Antonio Coello, auf der Scheide der zwei grossen Perioden des altspanischen Nationaldramas

und hat in beiden Manieren gedichtet. Aber noch mehr kann von ihm gesagt werden: in seinen Werken lässt sich das altspanische Drama in seiner ganzen Entwicklung verfolgen. „LA MANGA DE SARRACINO“ ist in Lope de Vega's Manier, „EL AMOR CÓMO HA DE SER“ erinnert an Tirso de Molina, „LA TRAGEDIA DEL DUQUE DE BERGANZA“ an Enciso, „PERDERSE POR NO PERDERSE“ an Alarcon, „LA MAYOR VENGANZA DE HONOR“ und „EL VENCEDOR DE SÍ MISMO“ an die Tragödien und Ritterstücke Calderon's; endlich zeigt sein wahrscheinlich letztes Werk „GANAR POR LA MANO EL JUEGO“ die in Roheit ausartende Uebertreibung, welche das gemeinsame Merkmal der Anfänge und des Niedergangs einer Literatur ist. In „EL SEÑOR DE NOCHES BUENAS“ ist das leichtere Lustspiel, in „EL INVISIBLE PRÍNCIPE DEL BAUL“ die Figuron-Comödie, in „AÑASCO EL DE TALAVERA“ das Guapo-Stück vertreten. Eine derartige Vielseitigkeit ist immerhin — wenn, wie bei Cubillo, die verschiedenen Werke sich über die Mittelmässigkeit erheben — das Kennzeichen eines bedeutenden Talents, und ein solches lässt sich unserm Dichter sicherlich nicht absprechen. Erreicht er auch nie das warme poetische Colorit Lope de Vega's, den schillernden Witz Tirso's, die philosophisch geschichtliche Tiefe Enciso's, den künstlerischen Ernst Alarcon's und den dichterischen Schwung Calderon's, so bleiben immer noch als Vorzüge bestehen: eine schöne Grundlage poetischer Erfindungskraft, meistens gute Führung der Handlung, öftere psychologische Vertiefung der Charaktere und zeitweise energische Sprache. Seine Hauptfehler liegen in öfters angewendetem Cultismo, Neigung zu Rodomontaden, nicht immer flüssiger Versification und allzu häufiger Anwendung überlanger Erzählungen. Zu letztern hat er überdies in vielen Fällen die italienischen Octaven angewendet, eine Versart, welche bei ihm, wie meistentheils in den Händen von Dichtern zweiten Ranges, zu hohlem Wortschwall wird. Eigenthümlichkeiten Cubillo's sind ferner seine fast in jedem Stücke sich wiederholende, meistens hyperbolische Beschreibung eines Pferdes und die Männlichkeit vieler seiner Frauenfiguren. Sind auch in „LAS MUÑECAS DE MARCELA“ und „LA PERFECTA CASADA“ schöne weibliche Charaktere geschildert, so erscheinen in „EL CONDE DE SALDAÑA“ und „EL RAYO DE ANDALUCÍA“ die Damen als Amazonen; in

„LA MANGA DE SARRACINO“ verabreichen sowohl Elvira als Galiana, in „EL RAYO DE ANDALUCÍA“ Doña Elvira Ohrfeigen; in „EL VENCEDOR DE SÍ MISMO“ figurirt die streitbare Bradamante; in „GANAR POR LA MANO EL JUEGO“ spielt die Heldin die Rolle einer Banditenbraut, in „AÑASCO EL DE TALAVERA“ gar diejenige eines Raufbolds.

Zieht man die Summe der Leistungen Cubillo's, so darf man behaupten, dass er viel Schönes geschaffen, dass er aber — ausser in „LA MAYOR VENGANZA DE HONOR“ und „LA TRAGEDIA DEL DUQUE DE BERGANZA“ niemals dem Höchsten zugestrebt habe; dass er ein Dichter war, welcher nicht eigene, selbständige Wege wandelte, sondern sich den Bestrebungen seiner berühmtesten Vorgänger und Zeitgenossen mit jeweils verschiedenem Glücke anschloss.

### Antonio Enriquez Gomez

(anfänglich Don Enrique Enriquez de Paz genannt),

geboren zu Segovia, zwischen 1600 und 1602, war der Sohn eines zum Christenthum übergetretenen portugiesischen Juden, Diego Enriquez Villanueva. Die Indolenz seiner Aeltern veranlasste den jungen Antonio zum Selbststudium der schönen Wissenschaften, aber schon vor seinem zwanzigsten Lebensjahre vertauschte er die Bücher mit den Waffen. Der Hauptmannsrank und ein portugiesisches Ordenskleid waren die Früchte seiner militärischen Dienste. Von 1629 bis 1636 scheint er in Madrid gelebt und eine Anzahl Comödien nebst andern Werken verfasst zu haben. Im letztgenannten Jahre flüchtete er nach Frankreich, sei es, dass er fürchtete, wegen angeblich jüdischer Meinungen verfolgt zu werden, sei es, dass er schon damals solche Meinungen wirklich hegte und deshalb um so mehr Ursache hatte, sich in seinem Vaterlande unbehaglich zu fühlen. In Frankreich fand er hohe Beschützer; er wurde Rath und Hausmeister des Königs Ludwig XIII. Aus irgendwelchen Gründen scheint er nach 1656 Frankreich verlassen, einige andere Länder bereist und sich dann in Amsterdam, der Zufluchtsstätte ausgewanderter Ju-

den, niedergelassen zu haben. Dort finden wir ihn wenigstens im Jahre 1660. Um etwa die gleiche Zeit — am 14. April 1660 — wurde er bei einem Auto de Fé in Sevilla in effigie verbrannt, da er inzwischen zu den Meinungen seiner Väter zurückgekehrt war und keinen Hehl aus dieser Wandlung machte. Von 1660 an hören wir nichts mehr von ihm; vielleicht ist er bald darauf gestorben.

In der Vorrede zu seinem „*Sanson Nazareno*“, 1656, gibt Enriquez Gomez eine Liste der von ihm bis dahin verfassten 22 Comödien; etwa 12 derselben scheinen verloren gegangen zu sein, während wir 2 besitzen, welche in der Liste nicht aufgeführt sind: „JERUSALEN LIBERTADA“ und „NO HAY CONTRA EL HONOR PODER“. Die erstere ist vielleicht in die Periode von 1656—1660 zu setzen, während „NO HAY CONTRA EL HONOR PODER“ schon im zweiten Bande der „*Comedias escogidas*“, 1652, abgedruckt und deshalb entweder von dem Dichter vergessen worden ist oder ihm nicht angehört.

Das erste Stück Don Antonio's ist, wie aus den Schlussversen desselben hervorgeht, „ENGAÑAR PARA REINAR“. Ein König von Ungarn vernimmt, dass ihm ein älterer Halbbruder nach dem Leben stelle, und zieht sich in die Einsamkeit zurück, um einen geeigneten Zeitpunkt zur Befestigung seiner wankenden Herrschaft abzuwarten. Seine Vorsicht trägt gute Früchte, denn der Usurpator macht sich bald so verhasst, dass es dem rechtmässigen König gelingt, die vornehmsten Grossen wieder auf seine Seite zu bringen. Er verspricht sogar seiner frühern Braut Isbela wegen ihres grossen Einflusses die Ehe, obwohl er sich in seiner Zurückgezogenheit mit einer Verwandten vermählt hat. Dies ist der „Betrug, um zu regieren“, welcher ihm hauptsächlich wieder zu seiner frühern Machtstellung verhilft. — Der phantastische Stoff, die schiefe Moral und die überschwängliche Sprache kennzeichnen das Stück auch innerlich als Jugendarbeit, als unreife Production eines allerdings talentirten Dichters.

Das Drama „A LO QUE OBLIGAN LOS CELOS“ hat einen ebenso abenteuerlichen Stoff und leidet gleicherweise, besonders zu Anfang, an schwülstiger Sprache. Immerhin hat es aber mehr poetisches Verdienst und erregt trotz aller Mängel einiges Interesse. — Ein König von Ungarn hat in Sicilien einstens die Liebe der Herzogin von Belflor unter falschem Vorwand



genossen. Nach langen Jahren findet er die Betrogene zufällig unter angenommenem Namen wieder, beschliesst, sich mit ihr zu vermählen, und sendet zwei Edelleute ab, um sie in die Hauptstadt zu bringen. Diese, welche dem König eine ihrer Verwandten zur Gemahlin bestimmt haben, versuchen, die Herzogin zu tödten. In der Ausführung dieses Vorhabens werden sie jedoch von einem Jüngling unbekannter Abkunft, Lisardo, verhindert. Dieser Lisardo stellt sich als Sohn des Königs und der Herzogin heraus, und das auf diese Weise so wundersam zusammengeführte Kleeblatt sieht nun einer nach menschlichem Ermessen glücklichen Zukunft entgegen.

„A LO QUE OBLIGA EL HONOR“ ist eine reife Arbeit, eine planvoll angelegte und — mit Ausnahme weniger cultistischen Flecken — in schöner Sprache durchgeführte Tragödie. Der Stoff ist jedoch ein etwas abgebrauchter und erinnert einigermaassen an Lope's und Calderon's „EL MÉDICO DE SU HONRA“. — Der Prinz Don Pedro (der nachmalige Pedro der Grausame von Castilien) macht zwei Edeldamen, Doña Elvira de Liarte und Doña María de Padilla eifrig den Hof. Bei beiden findet er diejenige Gegenliebe, welche mit ihrer Ehre verträglich ist. Als indessen Doña Elvira von König Alfonso mit dessen Günstling, dem Grafen Enrique von Saldaña vermählt wird, neigt sich die Wagschale der prinzlichen Liebe auf die Seite der für ihn unmöglich Gewordenen. Durch Bestechung ihrer Zofe gelangt er in das Haus des Grafen, von welchem er dort betroffen wird. Ausser sich vor Eifersucht, stellt dieser nach Abgang des Prinzen seiner Gemahlin in der Dunkelheit eine Falle, indem er sich für Don Pedro ausgibt. Elvira indessen besteht diese Probe glänzend und enttäuscht den vermeinten Prinzen aufs gründlichste. Nun tritt aber eine ähnliche Complication wie in Cubillo's „LA MAYOR VENGANZA DE HONOR“ ein. Der Prinz sucht Doña Elvira's Liebe in derjenigen Doña María's zu vergessen. Dies bringt den Stolz und die Eitelkeit der erstern derart auf, dass sie sich so weit vergisst, ihm einen Brief zu schreiben, welcher — obwohl in geziemenden Ausdrücken abgefasst — mit ihrer Stellung unverträglich ist. Dieses Schreiben findet der Graf, als er bei Gelegenheit eines durch den Prinzen veranlassten Ohnmachtsanfalls seiner Gemahlin, ihr Taschentuch sucht, um ihr Luft zuzufächeln, in ihrem Aermel. Er beschliesst

nun das Trauerspiel seiner unglücklichen Ehe, indem er Elvira während einer Jagd wie unabsichtlich von einem Felsen herunterstürzt.

Ein anderes Eifersuchtsdrama, aber mit glücklicherm Ausgange, ist „NO HAY CONTRA EL HONOR PODER“. Es schildert die Liebeswerbungen des Prinzen Don Sancho, Sohn Alfonso's des Weisen, um die tugendhafte Gemahlin Don Rodrigo de Lara's. Deren Ergebniss ist jedoch nicht nur das Scheitern aller Anschläge des starrköpfigen Prinzen, sondern auch seine erzwungene Verlobung mit einer Verwandten der verfolgten Dame. — Der Stoff ist sehr abgebraucht und aus verschiedenen frühern Stücken anempfunden, die Sprache ganz ungleich. Dagegen sind die Figuren König Alfonso's des Weisen, des halsstarrigen Prinzen, des hochdenkenden Don Rodrigo und der edeln, standhaften Doña Blanca ganz vortrefflich gezeichnet.

In „AMOR CON VISTA Y CORDURA“ vertritt Kaiser Marc Aurel die Stelle Alfonso's des Weisen, sein Sohn Commodus diejenige des Prinzen Sancho, die edle Cloviana diejenige Doña Blanca's. Auch hier scheitert der Prinz mit seinen Plänen; auch hier liegt — um die Aehnlichkeit noch auffallender zu machen — in der Charakterzeichnung des Kaisers und des Prinzen der hauptsächliche Werth des sonst 'verdienstlosen, schwülstigen Dramas.

In „CELOS NO OFENDEN AL SOL“ dreht sich die Handlung hauptsächlich darum, dass Federico, Verwandter eines Königs von Sicilien, gegen diesen conspirirt, und, deshalb eingekerkert, aus Rachegefühl die eifersüchtige Königin überredet, ihr Gemahl liebe Rosaura, eine wegen ihrer Schönheit „Die Sonne von Sicilien“ genannte Hofdame. Nach grosser Aufregung löst sich der Knoten durch das Bekenntniss seiner Verleumdung seitens Federico's. — Es ist dies ein eigenthümliches Stück; die Handlung steht nicht im richtigen Verhältniss zum Beiwerk, die Sprache ist oft schwülstig und besonders die ungebührlich lange Rede Alexander's am Anfang ist eine wahre Musterkarte von unangenehmen Cultismen; dennoch interessirt die Comödie durch eine gewisse Glut der poetischen Farbe.

„CONTRA EL AMOR NO HAY ENGAÑOS“ ist ein Intriguenstück, welches in der Structur mit den Montalvan'schen

Comödien aus dessen späterer Periode Aehnlichkeit hat. Besonders weist hierauf die Lösung des Knotens hin, welche in gordischer Weise geschieht: die Heldin, von allen Seiten in die Enge gedrängt, weiss sich nicht anders als durch Erklärung ihrer bisher geheim gehaltenen Liebe zu retten, ein ebenso drastisches, als kunstloses und gewaltsames Mittel. Die Handlung dreht sich im übrigen darum, dass eine Verwandte der Heldin diese um ihren Anbeter beneidet und ihr denselben durch allerlei Ränke abspänstig zu machen sucht. Das Stück schliesst natürlich mit dem Bekenntniss ihrer Schuld, aber trotzdem wird sie dafür mit der Hand eines edeldenkenden Grafen geradezu belohnt: eine poetische Ungerechtigkeit.

„FERNAN MENDEZ PINTO“ ist ein höchst abenteuerliches Schauspiel, welches sich mit den angeblichen Erlebnissen dieses „Fürsten der Lügner“ beschäftigt. Wenn wir erwähnen, dass der Titelheld in der Nähe von Peking in eine Grube fällt, in welcher er von einem Löwen ernährt wird; dass ihn später der Kaiser von China zum Wachehauptmann ernennt; dass er der Prinzessin gefällt; dass ihm in dieser Liebe der Chan der Tartarei als Nebenbuhler entgegentritt, verkleidet nach Peking kommt und wegen einer Blutrache den Kaiser ermordet; dass Mendez Pinto das blutige Messer aufhebt, für den Mörder gehalten wird und hingerichtet werden soll; dass der Tartarenchan sich als Schuldigen in die Hände der Prinzessin überliefert; dass ihn diese ungestraft ziehen lässt, sich aber nachher verkleidet in sein Lager schleicht, um ihn durch Pinto mit demselben Messer, welches er mit dem Blute ihres Vaters befleckt hat, ermorden zu lassen; dass sich Pinto indessen weigert, seinen Wohlthäter zu tödten, und dieser sich alsdann nochmals der Prinzessin zu Füssen legt: so mag der Leser selbst beurtheilen, wie phantastisch das Stück angelegt ist. Es hat indessen eine Art märchenhafter Buntmalerei, welche unser Interesse erweckt und auch wohl dem Dichter selbst zusagte, da er einen zweiten Theil folgen liess.

„LA PRUDENTE ABIGAIL“ behandelt die Verfolgungen David's durch Saul, sowie die Geschichte Nabal's und seiner Gemahlin Abigail. Obgleich sich auch, besonders zu Anfang, der Cultismo in widerwärtiger Weise breit macht, so

ist die Handlung an sich einfach und logisch und erregt hierdurch, sowie durch den biblischen Stoff, unsere Theilnahme.

„JERUSALEN LIBERTADA“ ist eine Dramatisirung der Hauptepisoden des Tasso'schen Heldengedichts. Die Abenteuer Rinaldo's und Armida's, Tancredo's und Clorinda's bilden den Kern der Handlung; die Sprache hat Schwung, aber mehr rhetorischen als poetischen, und der Cultismo treibt auch hier sein Unwesen. Immerhin ist es ein lesbares Drama.

Antonio Enriquez Gomez hat weder an dramatischer Fruchtbarkeit, noch an Vielseitigkeit den vorherbesprochenen Alvaro Cubillo erreicht. Auch hat er in weit höherm Grade als jener zu Rhetorik und Cultismo gegriffen, um seine Dramen wirkungsvoller, momentan packender zu machen. Dass er dies mehr aus Berechnung, als aus Temperament that, geht daraus hervor, dass in der Regel der meiste Schwulst zu Anfang seiner Stücke zu finden ist, während im Verlaufe derselben sein besseres poetisches Gefühl merkbar zur Geltung gelangt. Seine Einbildungskraft scheint nicht von besonderer Tragweite gewesen zu sein, denn seine Stoffe sind entweder abenteuerlich (ein bei Verstandesdichtern häufiger Fehler), oder sie bestehen aus anempfundenen Reminiscenzen früherer Stücke. Aber selbst mit dieser Krücke haben seine *Capa y espada*-Comödien eine grosse Familienähnlichkeit untereinander. Die Führung seiner Fabeln ist im allgemeinen eine überdachte, wenn auch deren Lösung manchmal nicht mit der poetischen Moral übereinstimmt. Die Charakterisirung seiner Personen darf in den meisten Fällen gelobt werden. Alles dies berücksichtigt, muss er zu den Dichtern gezählt werden, welche die ihnen gewordene Beachtung mehr durch äusserlichen Firniss und poetische Berechnung, als durch angeborenes frisches, eigenartiges Talent erlangt haben.

---

### Francisco de Rojas Zorrilla.

Ueber die Lebensumstände dieses am 4. October 1607 zu Toledo geborenen Dichters wissen wir fast nichts. Seine



Aeltern waren der Fähndrich Francisco Perez de Rojas und Doña Mariana de Besga, weshalb sein Beiname „Zorrilla“ schwer erklärlich ist. Die offenbar dem Leben abgelauschten Schilderungen des Studententreibens in Salamanca in „LO QUE QUERIA VER EL MARQUÉS DE VILLENA“ lassen vermuthen, dass er auf dieser Universität seine Studien machte. Die in einer Handschrift der Nationalbibliothek zu Madrid erwähnte Ermordung eines jungen Dichters, Francisco de Rojas im April 1638 muss sich entweder auf einen Schriftsteller gleichen Namens beziehen (denn das Briefdatum des 4. September 1638 in „ENTRE BOBOS ANDA EL JUEGO“ stellt fest, dass unser Rojas damals nicht allein lebte, sondern auch dichtete) oder unser Rojas wurde vielleicht derart verwundet, dass das Gerücht seines Todes ausgesprengt werden konnte, während seine Heilung glücklich — und nach dem angeführten Datum zu schliessen — sogar sehr rasch von statten ging. Im Jahre 1654 stand er, nach Ueberwindung mancher Schwierigkeiten bezüglich angeblicher Unwürdigkeit seiner Vorfahren, auf dem Punkte, das Santiago-Ordenskleid zu erhalten. Sein Todesjahr ist unbekannt, doch muss er 1660 noch gelebt haben, wenn das Auto „LA ASCENSION DE CRISTO“ von ihm herrührt. Dieses Stück, von welchem sich ein Originalmanuscript in der Agustin Duran'schen Bibliothek befand, ist unterzeichnet: „Francisco de Rojas, in noch nicht ganz vollendetem 53. Lebensjahre“, und der Zweifel, ob dasselbe unsern Dichter zum Verfasser hat, ist dadurch begründet, dass mehrere wenig bekannte Autoren gleichen Namens in derselben Periode blühten. Der nämliche Umstand lässt auch als möglich erscheinen, dass von der bedeutenden Anzahl Dramen unsers Rojas einige abzustreichen sind, welche ihm absichtlich oder unabsichtlich durch Namensverwirrung untergeschoben wurden. Da indessen vollständige Klarheit hierüber nie zu erhoffen ist, so mag dieser Zweifel hier unberücksichtigt bleiben.

Dasjenige Drama unsers Dichters, welches seinen Namen unsterblich gemacht hat und welches deshalb an die Spitze jeder Besprechung gehört, ist:

„DEL REY ABAJO, NINGUNO“ („García del Castañar“). König Alfons XI. von Castilien plant die Eroberung von Algecira. Unter den freiwilligen Hilfgeldern, welche ihm zu

diesem Behufe die Magnaten seines Reichs gewähren, fällt ihm das Anerbieten eines Don García del Castañar durch seine Grossartigkeit auf. Er erkundigt sich über den unbekannten Vasallen und hört, dass derselbe ein reicher Grundbesitzer sei, der jede Berührung mit dem Hofleben vermeide. Der König wünscht den freigebigen Sonderling incognito kennen zu lernen und besucht deshalb unter dem Vorwande einer Jagd in alleiniger Begleitung eines hochgestellten Edelmanns, Don Mendo, sowie zweier Jäger, den „Castañar“, die Besitzung García's. Der Graf von Orgaz, Vertrauter des Königs, ein väterlicher Freund García's, hat aber für gut befunden, letztern von dem bevorstehenden Besuche in Kenntniss zu setzen und ihm gleichzeitig eine rothe Ordensschärpe als Kennzeichen des Monarchen zu bezeichnen. Diese Schärpe wird zum Drehpunkt der Verwicklung, denn der König gibt dieselbe vor seiner Ankunft im „Castañar“ Don Mendo, um dessen Dienste zu belohnen und gleichzeitig sein Incognito zu wahren. García empfängt natürlich die vorgebliche Jagdgesellschaft in gastfreundlichster Weise, und seine schöne Gemahlin Blanca wetteifert mit ihm in liebenswürdiger Aufmerksamkeit. Don Mendo verliert sein Herz an die reizende Wirthin, erklärt seine Liebe, wird aber rundweg abgewiesen. Obgleich García dieser Zwischenfall nicht entgeht, ist er aus Loyalitätsgefühl geneigt, das Benehmen des vermeinten Königs für blosses Courtoisie zu halten.

Zweiter Act. An den Hof zurückgekehrt, kann Don Mendo die schöne Blanca nicht vergessen. Einem in Geschäften seines Herrn in die Stadt kommenden Diener García's vertraut er diese Leidenschaft an und gewinnt dessen guten Willen durch eine volle Börse. Er hört, dass Don García oftmals Nachts auf die Eberjagd gehe, dass Blanca denselben im Halbschlummer im Balkonzimmer zu erwarten pflege und dass der Balkon leicht zu ersteigen sei. Der Entschluss Don Mendo's ist bald gefasst; er macht sich, von einem Diener mit einer Strickleiter begleitet, in der folgenden Nacht nach dem „Castañar“ auf. Im Walde verliert er sich und ruft eine in der Dunkelheit nur undeutlich sichtbare Gestalt an, um den richtigen Weg zu erfragen. Der Angerufene weist ihn mit schallender Stimme zurecht und lässt dabei verlauten, dass er Don García ist. Don Mendo,

hoherfreut, den Gatten der Angebeteten für die Nacht beschäftigt zu wissen, setzt seinen Weg fort. Sein böser Stern will jedoch, dass Don García, in der Voraussetzung, die gewechselten lauten Rufe müssten das Wild für einige Zeit verscheucht haben, das Jagen aufgibt und auf einem kürzern Wege nach Hause zurückkehrt. Blanca begrüsst ihn zärtlich, zieht sich sodann in ihr Gemach zurück, und García ist im Begriff, ihr zu folgen, als sich die Balkonthüre öffnet und Don Mendo verhüllt in das Zimmer tritt. García greift nach der Armbrust, lässt sie aber fallen, als sich Don Mendo enthüllt und er in demselben den vermeinten König erkennt. Seine Loyalität erlaubt ihm nur einige bittere Vorwürfe über den beabsichtigten Raub seiner Ehre, dann aber lässt er seinen Beleidiger gehen und verspricht ihm sogar die Geheimhaltung des Vorgefallenen. Allein geblieben, bietet sich ihm in verzweifelter Selbstgespräch kein Mittelweg zwischen Loyalität und Ehre dar: da er unter keinen Umständen die Hand an seinen König legen darf, so muss die unschuldige Gattin dem Moloch der spanischen Ehre geopfert werden.

Dritter Act. García hat versucht, Blanca zu ermorden, aber seine Kräfte sind ihm bei dem Versuch geschwunden: er ist mit dem Dolche in der Hand in Ohnmacht gesunken. Blanca flüchtet und wird von dem Grafen von Orgaz in den Palast gebracht. Als dies García erfährt, geräth er ausser sich, eilt in die Stadt und trifft Blanca gerade im Gespräche mit Don Mendo, welcher von der Königin beauftragt worden ist, über ihre Sicherheit zu wachen. Nach einer kurzen Erklärung zwischen beiden Gatten tritt der König mit Gefolge ein, und jetzt erst wird Don García über die Person seines Herrschers aufgeklärt. Vor Aufregung wechselt er die Farbe dermaassen, dass es der König bemerkt und ihn fragt, ob ihn jemand an seiner Ehre gekränkt habe. Dies bejaht Don García und wird aufgefordert, seinen Beleidiger zu bezeichnen. Statt aller Antwort ersucht er Don Mendo, mit ihm im Vorzimmer einige Worte zu wechseln; hier stösst er ihm den Dolch in die Brust und erzählt sodann dem König die Geschichte seiner Beschimpfung. Gleichzeitig entdeckt er sich als Sohn des verstorbenen Grafen Garcí Bermudo, der als Anhänger des Prätendentengeschlechts der

La Cerda's in der Ungnade der regierenden Königsfamilie gelebt hatte, während sich Blanca sogar als Tochter eines der La Cerda's selbst enthüllt. Trotzdem verspricht der König Beiden seine Gnade und vertraut Don García die Führerschaft der Expedition gegen Algecira an.

Wer mit den Vorschriften des spanischen Ehren-Codex nicht vertraut ist, wird den Enthusiasmus der Spanier für dieses Stück schwer begreiflich finden, aber von jenem Standpunkt aus betrachtet, verdient dasselbe allerdings hohes Lob. Schon die Inhaltsangabe genügt, um das logische, energische Fortschreiten der Handlung empfinden zu lassen; ebenso kann die Charakterisirung des starken, liebenden, loyalen, aber in seinem conventionellen Ehrgefühl äusserst empfindlichen Don García, sowie diejenige Doña Blanca's in ihrer weiblichen Tugend und standhaften Gattenliebe geahnt werden. Trotzdem gibt erst das eingehende eigene Studium des Dramas selbst die Ueberzeugung, dass hier eine Production vorliegt, welche als classisches Beispiel einer ganzen Literaturperiode betrachtet werden muss. Auch darin verleugnet es diese Bezeichnung nicht, dass der Cultismo sich an einigen Stellen eingeschlichen hat, obgleich die Diction im ganzen eine edle und gedankenreiche ist.

„CASARSE POR VENGARSE.“ Der Infant Enrique, Bruder des kinderlosen Königs Rugero von Sicilien, ist im Hause eines Haupt-Rathgebers der Krone, Roberto, mit dessen Tochter Blanca erzogen worden. Die Jugendgespielen lieben sich aufs leidenschaftlichste, und als Roberto die Kunde von dem Tode des Königs und der Thronfolge Enrique's überbringt, gibt letzterer der fürchtenden Geliebten seine Unterschrift auf unbeschriebenem Papier, damit sie davon beliebigen Gebrauch mache. Er erwartet, dass sie einen Vermählungsvertrag mit ihm darüber setzen lasse, aber das Schicksal will es anders. Roberto hat verschwiegen, dass der verstorbene König testamentarisch die Thronfolge Enrique's von der Vermählung mit seiner Nichte Rosaura abhängig gemacht und verordnet hat, einen jüngern Bruder zu substituiren, falls Enrique an dieser Clausel Anstoss nehmen sollte. Als nun Blanca voll kindlichen Vertrauens die Unterschrift Enrique's ihrem Vater gibt, gebraucht sie dieser in kurzsichtiger Politik dazu, einen Vermählungsvertrag des neuen Königs mit Rosaura darauf



zu setzen, obgleich er die Wahrheit ahnt. Das Document wird vor versammeltem Parlament verlesen; Enrique ist ausser sich über den ihm gespielten Betrug, muss sich aber fügen, um nicht sein ganzes Reich in Aufruhr zu versetzen. Die Gefühle Blanca's geben denjenigen ihres Jugendgespielen an Leidenschaftlichkeit nichts nach; ihre Wuth entlädt sich dadurch, dass sie dem Connetable von Sicilien, welchen ihr Roberto als Gatten vorgeschlagen hat, die Hand reicht: sie vermählt sich aus Rache (Casarse por vengarse). Dass diese gezwungenen Verhältnisse den Keim zu einer Katastrophe in sich tragen, leuchtet ein. Der neue König kann seine Liebe nicht vergessen und benutzt eine verdeckte Tapententhür, welche ihm früher als Weg zur Geliebten gedient, auch jetzt, um Blanca seinen Schmerz und seine Liebe zu klagen. Der Connetable kommt durch eine Reihe von Umständen zur Erkenntniss, dass solche Besuche stattfinden müssen, und als er gar durch die Unvorsichtigkeit einer Zofe die verborgene Thür entdeckt, ist die Beweiskette für ihn geschlossen. Für eine wirkliche Schuld Blanca's fehlt allerdings jeder sichere Anhalt; aber der Connetable denkt wie García del Castañar: da der König unantastbar ist, so muss der andere Theil, schuldig oder unschuldig, geopfert werden. Die durchbrochene Wand, das Hülfsmittel des Liebhabers, muss dem Gatten als Rachewerkzeug dienen. Er unterhöhlt dieselbe, und als Blanca bald darauf in deren Nähe sitzt, stösst er sie um. Schutt und stürzende Balken begraben die unglückliche Frau, aber niemand kann ein absichtliches Verbrechen beweisen, und selbst der verzweifelnde König muss dazu schweigen, obgleich er innerlich auf Rache brütet.

Das Stück ist tragisch packend; die Katastrophe ist von innen heraus entwickelt, der Stoss der Leidenschaften auf einander ein wahrhaft gewaltiger. Wie ein mächtiger Strom wälzt sich die Handlung unaufhaltsam fort, und wenn der Dichter nicht unglücklicherweise die energische, tief leidenschaftliche Sprache mit einer unverantwortlichen Menge Cultismo versetzt hätte, so müsste das Stück an die Seite des „GARCÍA DEL CASTAÑAR“ gestellt werden. In seiner jetzigen Gestalt ist es ein Beweis des gewaltigen Dichtergenies unsers Rojas, aber auch der unheilvollen Wirkung, welche eine Mode-Unart auf die bevorzugtesten Geister ausüben kann.

Auch „EL CAIN DE CATALUÑA“ ist eine erschütternde Tragödie. Kann derselben auch nicht der Werth des vorbesprochenen Stücks zuerkannt werden, so verdient ihre grossartige Katastrophe eine gedrängte Schilderung. Berenguel, ein schlechter, misgünstiger Charakter, zweiter Sohn des regierenden Grafen von Barcelona, hat seinen ältern, allgemein geliebten Bruder Don Ramon ermordet. Das Volk heftet sich an des Mörders Fersen, ruft ihm zu: „Berenguel, wo ist dein Bruder?“ umlagert den Palast und fordert ungestüm seinen Tod. Der Graf lässt ihn verhaften und ihm den Process machen. Der weltliche Gerichtshof fällt das Todesurtheil, der geistliche Rath entscheidet sich für Begnadigung. Beide Decrete werden dem Grafen zur Unterzeichnung vorgelegt; die Braut Ramon's bittet um Gerechtigkeit, die Gemahlin Berenguel's um Gnade. Der Graf schwankt noch, als das den Palast umdrängende Volk aufs neue in Rufe um des Mörders Tod ausbricht. Dies entscheidet die Wahl des unglücklichen Vaters, „denn Volkesstimme ist Gottes Stimme“; er unterzeichnet das Todesurtheil. Hat er indessen hier als Richter gehandelt, so drängt ihn sein Vaterherz zur Rettung des sündigen Sohnes. Er eilt in den Palastthurm und übergibt Berenguel dessen Schlüssel, sowie denjenigen des Palastgartens. Mit schnödem Undank wird seine Barmherzigkeit belohnt, mit harten Worten an seinen Befreier beginnt Berenguel seine Flucht. Aber jetzt blendet Gottes Gerechtigkeit den lästerlichen Sünder, er findet in der Dunkelheit das Thor des Palastgartens nicht und ist genöthigt, die Mauer zu erklettern. Da das Volk in dichten Haufen dieselbe umdrängt und mehrmals Neigung gezeigt hat, die Justiz gegen den Mörder in die eigene Hand zu nehmen, so hat der Graf Befehl gegeben, jeden niederzuschliessen, welcher versuchen sollte, die Mauer zu ersteigen. Eine Schildwache sieht Berenguel in undeutlichen Umrissen, schlägt auf ihn an, und dieser kann sein Verhängniss nicht abwenden, da ihm Gott im entscheidenden Augenblicke die Stimme versagen lässt. Ein Schuss — und der Mörder liegt sterbend am Boden, von höherer Hand gerichtet; die Gerechtigkeit, welche der irdische Vater umgehen wollte, hat der göttliche geübt, und das Mittel, welches menschliche Vernunft zu seiner Sicherung angeordnet hatte, ist zur Veranlassung seines To-

des geworden. — Man sieht, Rojas verstand es, seine Katastrophen wirkungsvoll zu gestalten.

Auch die Katastrophe der Tragödie „PÉRSILES Y SIGISMUNDA“ wirkt erschütternd, aber leider ist dies das Einzige, was zum Lobe dieses Stückes gesagt werden kann. Es ist nur theilweise auf den bekannten Roman des Cervantes gegründet; Rojas hat seiner Phantasie frei den Zügel schiessen lassen, die abenteuerliche Geschichte seines Vorgängers noch „überherodisirt“ und den buntscheckigen Stoff in das Gewand einer schwülstigen Sprache gekleidet.

„VIDA Y MUERTE DEL FALSO PROFETA MAHOMA“ zeigt recht deutlich die künstlerische und religiöse Beschränktheit der meisten altspanischen Dichter. Rojas schildert Mohammed nicht allein als absichtlichen Betrüger und beraubt sich hierdurch des viel gewaltigern Hebels des auf innerlicher Ueberzeugung beruhenden Wahns übermenschlicher Grösse, sondern er führt uns auch Zauberstückchen von ihm vor, wie sie seine Zeitgenossen allgemein den Mohammedanern zuschrieben und welche eine höchst unbequeme Aehnlichkeit mit den Wundern ähnlicher Art in den spanischen ernstgemeinten Heiligencomödien aufweisen.

„MORIR PENSANDO MATAR“ behandelt die bekannte grausige Episode, wie der Longobardenkönig Alboin nach Besiegung und Tödtung des Königs der Gepiden sich mit dessen Tochter Rosamunde vermählt und dieselbe bei einem Gastmahle aus dem Schädel ihres Vaters trinken lässt; wie Rosamunde mit Hülfe eines Vasallen, des Herzogs Leontius, Alboin tödtet und mit ihrem Helfershelfer den Thron besteigt; wie letzterer einen Gifttrunk nimmt, welchen er für seinen mächtigsten Gegner, den Herzog Flavius, hat bereiten lassen und welchen ihm Rosamunde unbewusst reicht; wie er, die Wirkung des Giftes fühlend, glaubt, Rosamunde habe ihn absichtlich vergiftet, und diese zwingt, den Rest zu trinken. — Das Stück ist ein mittelmässiges, aber es bringt ebenfalls den in „EL CAIN DE CATALUÑA“ hervorstechenden Gedanken zum Ausdruck, dass die göttliche Gerechtigkeit die Rache in die Hand nehme, wenn es die irdische nicht thut, denn Rosamunde und Leontius erleiden den Tod Eins durch das Andere, ohne dass sie sich gegen einander etwas haben zu Schulden kommen lassen.

„EL MÁS IMPROPIO VERDUGO POR LA MÁS JUSTA VENGANZA“ ist ein abstossend rohes Drama, welches uns einen sehr schlechten Begriff von dem künstlerischen Takt unsers Rojas gibt. Es basirt auf der Parteifehde der Guelfen und Ghibellinen. Federico von Medicis, ein Ghibelline, verführt Casandra Salviati, Tochter Cesar Salviati's, eines Guelfen, um denselben zu beschimpfen. Seine Verrätherei trägt ihm indessen den verdienten Lohn ein, denn er wird auf die Hülferufe Casandra's hin von deren Vater und Brüdern niedergestossen. Der Grossherzog von Florenz, selbst Ghibelline, verurtheilt die drei Ehrenmörder zum Tode. Da jedoch in Florenz das Amt eines Henkers so verhasst ist, dass sich niemand dafür findet, so verspricht der Grossherzog demjenigen der drei Verurtheilten Begnadigung, welcher die Andern hinrichte. Der eine Sohn Cesar's, Alexander, ein moralisches Ungeheuer, erbietet sich wirklich, das Henkeramt an seinem Vater und Bruder zu übernehmen, aber diese Scheusslichkeit erbittert den Vater derart, dass er den Grossherzog veranlasst, ihm selbst das entsetzliche Amt zu übertragen. Er bringt nun wirklich auf dem Blutgerüste seinen Sohn Alexander vom Leben zum Tode, weigert sich jedoch, den andern Sohn hinzurichten, und bietet seinen eignen Kopf für denselben an. Der Grossherzog, hierdurch gerührt, lässt Gnade walten, und der Vorhang fällt über ein Stück, welches nie auf die Bühne gehört hätte.

„NO HAY SER PADRE, SIENDO REY“ ist hiergegen ein erquickliches Stück, wenn es auch des Tragischen genug enthält. — Ein polnischer Thronfolger heftigen Temperaments, Rugero, tödtet nächtlicherweile aus Versehen seinen Bruder Alejandro, welchen er in enger Umarmung mit einer ihn (Rugero) verschmähenden Edeldame trifft. Er glaubt einen Günstling seines Vaters getödtet zu haben und ist ganz niedergeschmettert, als er die Wahrheit vernimmt. Der König verurtheilt ihn mit blutendem Herzen zum Tode, und schon wird Rugero zum Richtplatz geführt, als das versammelte Volk seine Begnadigung in so drohender Weise verlangt, dass der väterliche Richter — äusserlich widerwillig, innerlich hocherfreut — diesem Begehren Rechnung tragen muss. — Das Stück ist ein interessantes, aber leider treibt auch hier, wie in fast allen Dramen unsers Rojas, der Cultismo sein Un-



wesen. Der Schluss erinnert an G. de Castro's „LA JUSTICIA EN LA PIEDAD“.

„PROGNE Y FILOMENA“ ist wieder ein Beispiel der rohen Manier des Dichters. Der antike Stoff ist in ein modernes Gewand gekleidet und dadurch um so abstossender, da die gigantischen Gestalten der Mythologie mit anderm Maassstabe gemessen werden dürfen, als die Menschen neuerer Zeit. Was die Sprache angeht, so ist ausser dem gewohnten Cultismo eine wahre Musterkarte von Beiseite-Reden vorhanden, welche der Handlung ein höchst unnatürliches Gepräge verleihen und etwa den Eindruck machen, wie die aus dem Munde der Figuren alter Holzschnitte heraushängenden beschriebenen Zettel.

„LOS ÁSPIDES DE CLEOPATRA“ hat den Vortheil, einen menschlich-tragischen Stoff zu behandeln, im übrigen ist die Art der Behandlung nicht besser als diejenige des vorherbesprochenen Dramas.

Die Palme des Gongorismus, sowie diejenige einer wahrhaft unsinnigen Handlung gebührt dem wenig bekannten Stück „LOS ENCANTOS DE MEDEA“, welches die Geschichte der Kreusa, des Jason und der Medea zum Gegenstande hat. Jason und Kreusa werden abwechselnd von Medea auf Wolken entführt, Medea verwandelt die Königin Alcimede in ihre Gestalt, sich dagegen in diejenige Alcimedens und Kreusa's, lässt den Königspalast in Flammen aufgehen, den König Aeson mit Kreusa verbrennen, mordet ihre Kinder und erscheint schliesslich auf einem feuerspeienden Drachen, um dem niedergeschmetterten Jason ihren Triumph vorzuhalten. Ein einziges Beispiel unter vielen Gongorismen mag der Leser zu verstehen suchen; es ist die Beschreibung eines Pferdes:

*Era de tres elementos  
compuesto el bruto bizarro,  
de fuego, de nieve y aire;  
pero al correr, instigado  
del acicate y del fuego,  
pudo el curso ardiente tanto,  
que le derribó la nube;*

*fuése el aire á sus palacios,  
de su region salió el fuego,  
nieve el aire y fuego, cuando  
agua lo que ántes fué nieve,  
lo que fué ántes fuego, rayo,  
exhalacion lo que aire,  
nada, lo que fué caballo.*

Wer erinnert sich bei einer solchen Stelle nicht an den Schluss des köstlichen, ironisch-cultistischen Sonetts von Lope

de Vega, abgedruckt im ersten Bande der Ausgabe von Sancha, Seite 275—276:

„¿Entiendes, Fabio, lo que voy diciendo?“

„Y cómo que lo entiendo.“ — „Mientes, Fabio,

„que yo soy quien lo digo, y no lo entiendo.“

Wahrhaft wohlthuend wirkt dagegen durch würdige Einfachheit der Handlung und Sprache das Schauspiel „LOS TRABAJOS DE TOBIÁS“, eine Dramatisirung der im Buche Tobias erzählten Begebenheiten. Sogar eine Disputation zwischen dem alten Tobias und König Sanherib über die Einheit Gottes ist von vernünftig humanem Geiste durchdrungen, eine Seltenheit bei den altspanischen Schriftstellern.

„SANTA ISABEL, REINA DE PORTUGAL“ ist ein ganz unbedeutendes Stück, in welchem das Rosenwunder der heiligen Elisabeth von Thüringen und die von Luis Velez in „LA DEVOCION DE LA MISA“ benutzte Episode des Fridolin von Savernes als Hauptingredienzien verwendet sind.

„LA PATRONA DE MADRID, NUESTRA SEÑORA DE ATOCHA“ behandelt eine bekannte Legende, welche u. a. in Quintana's „Historia de la antigüedad, nobleza y grandeza de Madrid“, Madrid 1629, S. 83 fg., ausführlich erzählt wird. — Die Mauren belagern Madrid. Nach langem, heldenmüthigem Widerstande sehen sich die Belagerten durch Versagen der Lebensmittel in höchster Bedrängniß, obgleich inzwischen ein zu Zeiten der maurischen Eroberung Spaniens vergrabenes wunderthätiges Muttergottesbild aufgefunden worden ist. Der Commandant Gracian Ramirez beschliesst, einen letzten Ausfall zu versuchen. Da aber nur tausend Spanier gegen zwanzigtausend Mauren zu kämpfen haben, so scheint ihm der Ausgang der Schlacht so zweifelhaft, dass er seiner Gemahlin sowie seinen zwei schönen Töchtern mit eigener Hand den Tod gibt, um sie nicht in die Gewalt der lüsternen Ungläubigen fallen zu lassen. Gegen jedes Erwarten nimmt sich jedoch die heilige Jungfrau der Spanier an, die Mauren werden geschlagen, und als Gracian Ramirez mit blutendem Herzen nach den Leichen seiner Angehörigen sehen will, findet er sie durch die wunderthätige Intercession des Muttergottesbildes dem Leben wiedergeschenkt. Am Halse tragen sie die Spur, wo sein Schwert sie getroffen, um ihnen das Wunder in dauerndem Andenken zu erhalten. — Der Stoff ist gut gewählt und packend, ebenso

die Sprache, wo sie nicht durch Cultismo oder des Dichters Ungeschicklichkeit in Anwendung des „lenguaje antiguo“ entstellt ist. Lope besass in letzterm eine weit grössere Gewandtheit, bei ihm klingt es alterthümlich, bei Rojas plump. Die besten Scenen des Stücks sind diejenige, in welcher Gracian Ramirez seine Töchter der Ehre opfert und — wie in vielen Dramen unsers Rojas — die Schlusscene.

„LA TRAICION BUSCA EL CASTIGO.“ Die Hauptrolle in diesem gut geführten, aber als Schicksalsdrama endigenden Stücke spielt ein vortrefflich gezeichneter leichtsinniger Weiberfreund und Eheverächter. Er misbraucht das Vertrauen eines Freundes, indem er Anschläge auf dessen Gattin macht, und schiebt, nach deren Mislingen, die Schuld so erfolgreich auf einen frühern Anbeter der jungen Frau, dass der beleidigte Gatte mit seiner Beihülfe den ungerecht Beschuldigten nächtlicherweile tödten will. Die göttliche Gerechtigkeit führt jedoch den Dolch des Rächers in der Dunkelheit in die Brust des wirklichen Verräthers.

„LOS BANDOS DE VERONA, MONTESCOS Y CAPELETES“ ist eine höchst mittelmässige Bearbeitung der Geschichte Romeo's und Juliens und durch Cultismo, sowie durch die rohesten Spässe verunziert. Im übrigen hat Rojas den Stoff durchaus umgestaltet. Der Graf Paris ist bei ihm vermählt und soll sich scheiden lassen, um Julia die Hand zu reichen; Julia gesteht ihre Liebe zu Alexander Romeo ihrem Vater, und dieser lässt ihr die Wahl zwischen ihrem Vetter Andreas Capelete, dem Grafen Paris, Gift oder Dolch. Sie wählt das Gift, aber dieses stellt sich als Schlaftrunk heraus, welchen Andreas Capelete zubereitet hat. Als sie im Grabgewölbe erwacht, findet sie zuerst ihren Geliebten, aber dieser verliert sie in der Dunkelheit, und der später erscheinende Andreas führt sie mit sich fort. Als ihm die übermächtigen Montescos nachsetzen, flüchtet er mit allen Capeletes in einen alten Thurm. Romeo mit seinen Montescos lässt Kanonen davor auffahren und jagt damit den Capeletes einen solchen Schrecken ein, dass ihm die Hand Julia's gewährt wird. — Das Drama Lope de Vega's „CASTELVINES Y MONTESES“ steht Shakespeare's „ROMEO AND JULIET“ sowohl in Bezug auf Stoff als auf Behandlung bedeutend näher als diese „BANDOS DE VERONA“.

„LA MÁS HIDALGA HERMOSURA“ behandelt die Gefangenschaft des Grafen Garcí Fernandez von Castilien in Pamplona und seine Befreiung durch die Infantin Doña Sancha von Navarra, in wenig bemerkenswerther Weise.

Ein sehr interessantes Stück ist „LA DIFUNTA PLEITEADA“, welches von einigen Kritikern auf Grund des Lope de Vega'schen Katalogs im „*Peregrino en su patria*“ dem Altmeister zugeschrieben wird, obgleich es in dem einzigen bekannten Drucke (im 20. Bande der „*Escogidas*“) unter dem Namen des Rojas steht und es keineswegs unmöglich ist, dass Rojas und Lope je ein Stück gleichen Titels geschrieben haben. Auch spricht das allgemeine Gepräge der Diction und die Mache des vorliegenden Stücks für unsern Rojas. Die Handlung ist etwa folgende. Manfredo, ein edler Neapolitaner, kommt nach Palermo, sieht dort in der Kirche eine schöne Dame, Isabela, verliebt sich in sie und gibt ihr dies zu erkennen. Sie scheint nicht abgeneigt, ihn zu erhören, aber da sie kurz vorher auf Andrängen ihres Vaters einem jungen Palermitaner, Leandro, das Jawort gegeben hat, siegt ihr Pflichtgefühl; sie vermählt sich mit letzterm. Kurz nach der Trauung überfällt sie eine todesähnliche Ohnmacht, und sie wird als Verstorbene in einem Grabgewölbe beigesetzt. Manfredo will sie im Tode küssen, da er es im Leben nicht gekonnt, steigt in die Gruft hinab, findet die vermeinte Todte noch warm, erweckt sie zum Leben und nimmt sie mit sich nach Neapel, wo er sich mit ihr vermählt. Leandro kommt zufällig mit seinem Vater in die gleiche Stadt, sieht Isabel bei der Trauung in der Kirche und klagt sofort bei dem Fürsten auf Auslieferung seiner Gattin und Auflösung der noch nicht thatsächlich vollzogenen Ehe mit Manfredo. Nach interessanten Plaidoyers der Väter Manfredo's und Leandro's, welche Beide Advocaten sind, entscheidet der Gouverneur von Neapel zu Gunsten des letztern:

**Gouverneur** (zu Isabela). Sprich, warst du nicht die Gemahlin Leandro's?

**Isabela.** Ja, dies war ich, aber berücksichtigt, dass ich durch den Tod von ihm geschieden wurde.

**Gouverneur.** Wie das, wenn du lebendig warst? — Hattest du eine Seele?

**Isabela.** Ja, Herr.

**Gouverneur.** Mit was gelobtest du ihm Treue?

**Isabela.** Mit dieser Seele.

**Gouverneur.** Also war es ein Fehltritt, dich nochmals zu vermählen.



Manfredo wird im übrigen nicht verfolgt, sondern erhält das Versprechen des Fürsten, ihn mit der Hand einer Palastdame zu entschädigen.

Auch in „*VARIOS PRODIGIOS DE AMOR*“ haben wir eine Scheintodte, deren vermeinter Leichnam von ihrem Liebhaber zu neuem Leben erweckt wird, welche aber — gleichwie in „*LA DIFUNTA PLEITEADA*“ — später in den Besitz ihres wirklichen Gatten zurückkehrt. Der Ton dieses Stücks zeigt indessen wenig Aehnlichkeit mit der maassvollen Darstellung der „*DIFUNTA PLEITEADA*“; es liest sich wie ein Fiebertraum, und ebenso zerfahren als die Handlung sind Sprache und Charaktere.

Gleicherweise hat „*SELVA DE AMOR Y CELOS*“ einen abenteuerlichen, novellenhaften Stoff, welcher in unausstehlich schwülstige Sprache gekleidet ist.

Noch abscheulicher ist „*LA VIDA EN EL ATAUD*“. Zwei edle Römerinnen, Milene und Aglaës, kämpfen im buchstäblichen Sinne des Worts um die Liebe Arnesto's, eines Christenverfolgers. Als dieser Wettstreit durch den Tod des Geliebten beendet erscheint, entsteht erneuter Zwist durch die Liebe Beider zu Bonifacius, Diener der Aglaës, einem heimlichen Christen. Aglaës kommt ihrer Nebenbuhlerin zuvor, indem sie Bonifacius ihre Ehre opfert. Dieser aber, obgleich er für diese weltliche Liebe sehr empfänglich war, geht nach Tarsus, um durch offenes Bekenntniss des Christenthums die Märtyrerkrone zu erwerben. Er wird wirklich enthauptet und in einem Sarge, mit dem abgeschlagenen Kopfe in den Händen, zu Milene und Aglaës gebracht. Aus dem Sarge erhebt sich der Rumpf — immer noch mit dem Kopfe in den Händen — und erscheint in Begleitung des Christuskindes in der Glorie; der Kopf versichert, dass er in die Seligkeit eingehen werde, und die beiden Römerinnen sind durch den erquicklichen Anblick (alles auf offener Scene) so zerknirscht, dass auch sie zum Christenthum übertreten.

„*EL DESAFÍO DE CARLOS QUINTO*“, ein gänzlich unhistorisches Drama, basirt auf dem absonderlichen Grundgedanken, dass Kaiser Karl V. bei der Belagerung von Wien durch den Sultan Suleiman, von letzterm zu persönlichem Zweikampf gefordert wird. Er nimmt diese Herausforderung gegen den Rath seiner Generale an, aber dem Grosstürken fällt das Herz

schliesslich dermaassen in die Schuhe, dass er nicht am Orte des Stelldicheins erscheint, sondern mit seinem ganzen Heere abzieht. Eine köstliche Episode ist diejenige des Soldaten Buscaruido mit dem Mannweib Marí Bernardo. — Die Fabel von dem Entsatz Wiens durch Karl V., der Herausforderung des Kaisers durch den Sultan und des Abzugs des letztern aus Furcht vor dem bevorstehenden Zweikampf, findet sich schon — allerdings mit durchaus verschiedenen Episoden verknüpft — in einem seltenen, dem Lope de Vega zugeschriebenen Drama: „EL CERCO DE VIENA Y SOCORRO POR CARLOS V.“

Zu den Capa y espada-Stücken übergehend, fällt uns zuerst die vorzügliche Comödie „DONDE HAY AGRAVIOS, NO HAY CELÓS“ in die Augen. — Don Juan de Alvarado aus Burgos, durch Familienvertrag mit Doña Ines de Rojas in Madrid verlobt, kommt nächtlicherweile in letzterer Stadt an. Kaum hat er das Haus seiner Braut in Erfahrung gebracht, als er einen Mann von ihrem Balkon herabsteigen sieht. Dieser Umstand macht ihn begreiflicherweise stutzig und bringt ihn auf den Gedanken, vor Schliessung des unauflöslichen Bundes seine zukünftige Gattin zu prüfen. Da seinerzeit sein Diener Sancho durch eine unverzeihliche Nachlässigkeit sein eigenes Bild mit demjenigen Don Juan's verwechselt und ersteres an Doña Ines gesandt hatte, so bietet sich ihm von selbst der Gedanke dar, als Diener seines Dieners das Haus seiner Braut zu betreten. Die köstlichen Situationen, welche sich hieraus ergeben, sind mit grossem Geschick verwerthet. Doña Ines ist natürlich ausser sich über den ungeschliffenen, hässlichen Bräutigam und fasst eine heftige Neigung für den vermeintlichen Diener. Obgleich sie bestrebt ist, diese Leidenschaft zu verbergen, so entgeht sie Don Juan nicht, und das erlösende Wort wäre bald gesprochen, wenn nicht die Aufklärung über den nächtlichen Balkonersteiger auf sich warten liesse. Endlich kommt Folgendes zu Tage: Don Lope, Vetter Doña Ines', hatte in Burgos, während einer Abwesenheit Don Juan de Alvarado's in Flandern, dessen Schwester, Doña Ana, unter fingirtem Namen und ohne zu wissen, wer sie ist, verführt. Er hatte gleichzeitig das Unglück gehabt, ihren Bruder Don Diego bei einem nächtlichen Zusammenstosse zu tödten und war deshalb nach Madrid geflüchtet. Hier hatte er Doña Ines den Hof gemacht und mit Hülfe einer bestochenen Zofe

Eintritt in ihr Haus erlangt. Diese hatte ihn — da das Haus über den Eindringling in Aufruhr gerathen war — veranlasst, den Rückweg unverrichteterweise über den Balkon anzutreten. — Da Doña Ana unterdessen aus Furcht vor dem Dolche ihres aus Flandern zurückerwarteten Bruders Don Juan, noch vor dessen Ankunft in Burgos zu Doña Ines nach Madrid geflüchtet war, um sich unter deren Vaters Schutz zu stellen, so treffen sich alle Personen der beiden Handlungsstränge im gleichen Hause, und die Entwicklung ist nach mancherlei Aufregung natürlich die Vermählung Don Lope's mit Doña Ana und Don Juan's mit Ines.

Dieses Zusammenführen verschiedenartiger Personen in einem Hause ist ein billiges Mittel, Verwickelungen herbeizuführen, welches auch Calderon öfters angewandt hat. Hier von abgesehen, ist die Führung der Handlung eine meisterhafte: eine Scene folgt aus der andern, und das Interesse steigert sich bis zum Schlusse. Die Sprache ist — abgesehen von dem Misbrauche unmässig gehäufter Aparte's — eine durchaus reine, die Komik eine vorzügliche. Besonders die Ideen des Graciosos über die Cavaliersehre mussten bei der Zuhörerschaft die unwiderstehlichste Heiterkeit hervorrufen.

Auf gleich wunderbar zufälliger Basis — ein Don Pedro macht in Salamanca der Schwester eines Grafen den Hof, während dieser Graf gleichzeitig in Toledo Don Pedro's Schwester verführt, beide ohne sich zu kennen — ist die Comödie „OBLIGADOS Y OFENDIDOS“ aufgebaut. Dieselbe ist im übrigen — wie „DONDE HAY AGRAVIOS, NO HAY CELOS“ — geistreich durchgeführt und durchaus interessant.

Ein in musterhafter Führung der Handlung, poetischer Sprache und feinem Witze des grossen Calderon durchaus würdiges Lustspiel ist „NO HAY AMIGO PARA AMIGO“. Dasselbe hat überdies ähnliche Verwickelungen wie die Comödien des Meisters, und wenn es unter dessen Namen, statt unter demjenigen des Rojas gedruckt wäre, so würden dem feinsten Kenner altspanischer Dramatik aus innern Gründen keinerlei Bedenken aufsteigen. Der Diener Moscon, der von einem Collegen eine Ohrfeige erhält, mit seinem Herrn deshalb über den Ehrencodex philosophirt, schliesslich seinen Beleidiger fordert, sich bei dessen Erscheinen aber über die Gefährlichkeit des Duellirens so klar geworden ist, dass er

sich zu seiner Ohrfeige noch Prügel geben lässt, ist eine der köstlichsten Lustspielfiguren.

Auch „SIN HONRA NO HAY AMISTAD“ ist ganz im Style der Calderon'schen Intriguenstücke verfasst und von deren Geiste durchweht, wenn es auch an poetischer Kraft das vorbesprochene Stück bei weitem nicht erreicht. Es hat eine interessante Figur, eine Männerverächterin, welche — von dem Grundsatz ausgehend, dass Männerliebe nur eine Finte sei — mit gleicher Waffe Rache nehmen, Jedem Hoffnung machen und ihn dann verschmähen will. Dem Laufe der Natur gemäss, fängt sie sich durch künstlich erregte Eifersucht in ihrer eigenen Schlinge. Da das Stück schon 1640 gedruckt ist, so darf angenommen werden, dass es Moreto's „EL DESDEN CON EL DESDEN“ vorausging.

„NO HAY DUELO ENTRE DOS AMIGOS“ und „PRIMERO ES LA HONRA QUE EL GUSTO“ weisen eine sehr magere Handlung auf. Während aber das erstere Stück immerhin einiges Interesse erregt, erhebt sich das letztere nicht über die bescheidenste Mittelmässigkeit. — Kaum besser sind „LA HERMOSURA Y LA DESDICHA“ und „PELIGRAR EN LOS REMEDIOS“. Das erstgenannte Drama schildert die bei den altspanischen Dramatikern so beliebte Verfolgung einer edeln Dame durch fürstliche Personen, hier durch einen Erbgrafen und einen König. Die widerliche Situation eines Vergewaltigungsversuchs wird zweimal ausgesponnen. — In „PELIGRAR EN LOS REMEDIOS“ wird eine Dame von nicht weniger als vier Liebhabern umworben, unter welchen sich ebenfalls ein König befindet. Ihre heimliche Vermählung mit einem der Bewerber, einem Bruder des Königs, wird durch das billige Verwickelungs- und Lösungsmittel eines Zusammentreffens aller Personen in einem dunkeln Hause entdeckt, aber von dem König verziehen.

„EL MÉDICO DE SU AMOR“ ist ein so seltenes Stück, dass Mesonero Romanos in der Vorrede zu seiner Ausgabe der ausgewählten Comödien des Rojas (in der Rivadeneyra-Bibliothek) die Ansicht ausspricht, dasselbe sei nicht auf uns gekommen. Dessen Inhalt soll deshalb nach einem leider etwas defecten Exemplar im Besitze des Verfassers hier skizzirt werden.

Erster Act. Der Erbprinz Felix von Parma hat bei Gelegenheit einer Jagd die schöne Nisea, Prinzessin von Fer-



rara, gesehen und sich sterblich in sie verliebt. Er hat sich ihr jedoch nicht zu erkennen gegeben, da Parma und Ferrara auf dem Kriegsfusse stehen. Aus dem gleichen Grunde kann er nicht offen um ihre Hand anhalten und begibt sich deshalb in Verkleidung nach Ferrara. Die Nacht ist bereits hereingebrochen, und der erste Schritt des sehnstüchtigen Prinzen ist nach dem Palast, um die Fenster der Geliebten anzubeten. Hier lächelt ihm das Glück. Nisea, deren Vater ihre Verbindung mit dem ältlichen Herzog von Florenz wünscht, hat ihren begünstigten Vetter Don Juan auf die gleiche Nacht bestellt, um sich heimlich mit ihm zu vermählen und dadurch eine vollendete Thatsache zu schaffen. Prinz Felix erscheint zufällig früher als der Erwartete, wird in der Dunkelheit für denselben gehalten und in Nisea's Gemach geführt. Hier genießt er das unerwartete Glück in vollem Umfange. Beim Abschied bemerkt Nisea ihre Täuschung und verfällt in tiefe Schwermuth über das ihr zugestossene Unglück. Ihr Vater ist untröstlich hierüber, und als Felix in der Verkleidung eines Arztes im Palast erscheint, wird er ohne weiteres zur Behandlung der Kranken zugelassen. Nisea erkennt ihn und schöpft einige Hoffnung, ihre Ehre durch Vermählung mit ihm wiederherstellen zu können.

Zweiter Act. Felix hat in Parma eine gewisse Clavela geliebt. Diese kommt in männlicher Verkleidung nach Ferrara, da sie vermuthet, dass der Prinz sich wegen Nisea's dort aufhalte. Um ihrer Ankunft irgendeine Farbe zu geben, geräth sie auf den unsinnigen Gedanken, sich für einen Gesandten des Herzogs von Parma auszugeben, welcher die Vermählung des Erbprinzen (Felix) mit Nisea behufs Einstellung der Feindseligkeiten betreiben solle. Sie scheint zu hoffen, dass der Herzog von Ferrara nicht darauf eingehen werde, täuscht sich aber hierin und hat nun ihr eigenes Unglück herbeigeführt. Um die Folgen ihrer Unbesonnenheit möglichst abzuschwächen, bittet sie Nisea, ihre Schwester Clavela (in ihrer Gesandtenrolle führt sie den Namen Celauro, von „celos“) in ihren Dienst zu nehmen, was die Prinzessin gern gewährt, nicht ahnend, dass sie damit eine Nebenbuhlerin (Clavela selbst, in weiblicher Tracht) zu sich nehme. Durch ein Bildniss des Prinzen und eine Unterredung zwischen diesem und Clavela, welche Nisea belauscht, wird letzterer die erwünschte

Klarheit über den unfreiwilligen Liebhaber und Arzt. Die Freude über diese Entdeckung wird ihr jedoch bald durch Eifersucht auf Clavela vergällt, welcher Felix verstellter Weise den Hof macht, um das Ausplaudern seines Geheimnisses durch dieselbe zu verhindern.

Dritter Act. Nisea's Eifersucht wird durch die unglückliche Vertauschung eines Briefes des Prinzen an Clavela auf die Spitze gebracht. Sie verliert über die vermeintliche Untreue beinahe den Verstand und theilt ihrem Vater auf Befragen schriftlich mit, der Grund ihres Uebels sei derjenige, dass der Erbprinz von Parma ihre Liebe bereits genossen habe. Gleichzeitig spricht sie den Wunsch aus, ihr Arzt möge eingekerkert werden. Dies geschieht, und der Herzog, welcher ausserdem durch die Nachricht, die Parmenser rückten auf Ferrara (wie man sich erinnert, war die Friedensbotschaft Clavela's nur eine Finte derselben) höchst aufgebracht ist, zieht mit seinen Truppen den Feinden entgegen. Prinz Felix, dessen Kerkermeister Don Juan ist, gewinnt diesen durch Versprechen der Hand Clavela's (in welche er sich seit Nisea's Wandlung verliebt hat), mit ihm nach dem Kriegsschauplatze aufzubrechen, um Blutvergiessen zu verhindern. Nisea und Clavela erscheinen unterdessen in Männertracht vor dem Kerker des Prinzen, kämpfen in der Dunkelheit mit einander, beschliessen aber, als sie sich erkennen und von der Flucht Don Felix' und Don Juan's hören, den vermeinten Verräthern gemeinsam zu folgen. Das parmensische und das ferraresische Heer stehen sich inzwischen gegenüber, und eine Schlacht scheint unvermeidlich, als Clavela und Nisea mit verhülltem Gesicht auftreten, um Don Felix mit Don Juan zum Zweikampf zu fordern. Letztere errathen sofort, wer ihre Gegner sind, strecken die Waffen, und nun bilden zwei Heirathen und der Friede zwischen Parma und Ferrara den Schluss des bunten Durcheinanders.

Das Stück ist unter dem Namen des Rojas gedruckt und dessen Autorschaft nie angezweifelt worden. Nicht allein aber liegt über dem Ganzen der Hauch einer bunten, romantischen Märchenhaftigkeit, wie er viele Stücke Lope de Vega's und seiner unmittelbarsten Schüler, wie Tárrega's u. a. durchweht, sondern es deuten auch die einzelnen Episoden der Handlung, Versification und Sprache auf die gleiche Urheber-

schaft hin. In ersterer Beziehung betrachte man die fingirte Gesandtschaft Clavela's, den zeitweiligen Wahnwitz Nisea's, die Männerverkleidung Beider mit der Herausforderung der vermeintlich treulosen Liebhaber zum Zweikampf, die Beilegung des Namens „Celauro“ seitens Clavela's, diejenige „Feliciano's“ von Seiten Don Felix'; in letzterer Beziehung (Versification und Sprache) diene als Beweis des Gesagten folgende unter vielen gleichartigen herausgegriffene Stelle des ersten Acts:

*Siento un pesar y un placer  
en mí en continua batalla,  
y si uno al otro avasalla,  
el otro vuelve á vencer.  
Siento un ánimo cobarde,  
una razon sin razon,*

*y una vencida opinion,  
que no hay pecho que la guarde.  
(ap) Y al fin siento de mí mal,  
ya que desgraciada he sido,  
que para ser mi marido,  
no nacieses principal etc.*

Ausserdem ist das Stück, mit verschwindend kleinen Ausnahmen, durchaus gereimt, was keineswegs die Gewohnheit unsers Rojas war. In Lope de Vega's Katalog im „*Peregrino en su patria*“ ist eine, wie es scheint, verloren gegangene Comödie des Altmeisters: „EL MÉDICO ENAMORADO“ aufgeführt; sollte dies die unsrige sein? — Nimmt man indessen an, das Stück sei wirklich von Rojas, so ist es um so interessanter, denn ohne Zweifel haben wir dann einen höchst werthvollen Beitrag zu dem innerlichen Entwicklungsgange unsers Dichters vor uns, da es nur als Jugendwerk desselben aufgefasst werden kann und eine erstaunliche Versatilität seines Genies bekunden würde.

„LO QUE QUERIA VER EL MARQUÉS DE VILLENA“ und „DON DIEGO DE NOCHE“ sind interessante Stücke mit im allgemeinen guter Sprache, erreichen jedoch an Lebhaftigkeit und komischer Kraft bei weitem nicht die Muster-Lustspiele unsers Dichters. Das erstgenannte Stück beschäftigt sich mit dem vielgenannten, im spanischen Volksmunde als Zauberer verschrieenen Marquis Don Enrique de Villena und gibt dem Publikum verschiedene Zauberstückchen zum besten, während „DON DIEGO DE NOCHE“ durch bunte Verwickelungen interessirt. Dieselben entstehen durch die Doppelrolle, welche ein geflüchteter castilianischer Edelmann spielen muss und welche sich gegen den Schluss hin auf eine Triplerolle zuspitzt. Dass eine solche Fabel einer höchst geschickten

Hand bedarf, ist klar, und dass Rojas dieselbe glücklich entwickelt und gelöst hat, muss als entschiedener Beweis seines combinatorischen Talents gelten. — Nach den kurzen Andeutungen Ticknor's (III, 102) über den Inhalt des seltenen Salas Barbadillo'schen Romans gleichen Titels (*DON DIEGO DE NOCHE*), scheint Rojas denselben — der Vermuthung Schack's entgegen — nicht benutzt zu haben.

Eine vortreffliche Construction zeigt ebenfalls das köstliche Lustspiel „*ENTRE BOBOS ANDA EL JUEGO (DON LÚCAS DEL CIGARRAL)*“. Dasselbe streift durch die Figuren des Don Lúcas und des cultistischen Don Luis etwas an die Figuroncomödie. Doña Isabel de Contreras, eine schöne, aber vermögenslose madrider Dame, soll auf Wunsch ihres Vaters einem begüterten, aber sonst wenig begehrenswerthen toledanischen Caballero, Don Lúcas, die Hand reichen. Dieser schickt aus Bequemlichkeit einen pecuniär von ihm abhängigen Vetter Don Pedro nach Madrid, um seine Braut eine Strecke Wegs zu geleiten. Dieser Don Pedro hat einst Isabel unbekannterweise das Leben gerettet und sie dann aus den Augen, nicht aber aus der Erinnerung verloren. Das gleiche Gefühl beseelt Isabel, und als sich beide erkennen, fliegen sich ihre Herzen abermals entgegen. Ein verschmähter Verhehrer Isabel's, Don Luis, schliesst sich der Reisegesellschaft an, um eine Gelegenheit zu finden, der Angebeteten seine Liebe vorzuhalten. Die Verwicklung wird dadurch gesteigert, dass Doña Alfonsa, die altjungferliche Schwester Don Lúcas', mit Don Pedro verlobt ist und in Gesellschaft ihres Bruders die Uebrigen auf dem Wege trifft. Nach einer Reihe geistreicher Verwickelungen müssen Isabel und Don Pedro ihre Liebe gestehen, und der originelle Don Lúcas strafft sie damit, dass er ihre Vermählung selbst vermittelt, mit der Erklärung, eine solche Bettelheirath sei die vollkommenste Rache für ihn. — Das Stück ist, nach einem Briefdatum im ersten Act, wahrscheinlich im Jahre 1638 verfasst.

„*ABRE EL OJO*“ und „*LO QUE SON MUJERES*“ sind Comödien ganz leichten Schlages, und besonders die letztere kann einfach als verlängertes und verfeinertes Entremés betrachtet werden. Beide sind lebhaft und höchst belustigend; in beiden werden uns Personen vorgeführt, welche hart an „*Figuras*“ (eine mildere Form von Caricaturen) streifen: ein



geiziger, alter Regidor und ein Mischer in „ABRE EL OJO“; ein stets Verdrossener, ein ewig Zufriedener, ein Hidalgo voll lateinischer Brocken und Bibelstellen und ein Caballero mit vulgären Ausdrücken in „LO QUE SON MUJERES“. Die Handlung in beiden Stücken ist wenig bedeutend und mehr darauf berechnet, die „Figuras“ herauszubringen, als für sich selbst zu interessiren, aber — wie schon gesagt — der Hauptzweck des Dichters wird erreicht: der Zuschauer wird von Anfang bis zu Ende vortrefflich unterhalten.

Wie schon bei Besprechung Luis Velez de Guevara's (I, 297) erwähnt, weist das Drama „DON PEDRO MIAGO“, als dessen Verfasser unser Rojas bisher ganz unbestritten gegolten hat, eine derart zerrissene Handlung auf, dass diese Urheber-schaft dem aufmerksamen Leser von vornherein verdächtig erscheinen muss. Dieser Zweifel wird durch die Schlussverse:

*Con aquesto dá fin Lauro  
á esta verdadera historia*

zur Gewissheit, denn „Lauro“ ist das Pseudonym des Luis Velez de Guevara. Dieser Umstand ist von den Bibliographen und Literarhistorikern bisher übersehen worden, was um so merkwürdiger ist, als das Stück in Rivadeneyra's Bibliothek neugedruckt und deshalb jedermann leicht zugänglich ist.

Francisco de Rojas ist öfters als der bedeutendste Tragiker der Spanier bezeichnet worden. Nichts kann irriger sein, denn der „GARCÍA DEL CASTAÑAR“ ist keine Tragödie, und seine guten Lustspiele, wie „DONDE HAY AGRAVIOS, NO HAY CELOS“, „NO HAY AMIGO PARA AMIGO“ u. s. w. übertreffen in ihrer Art seine Tragödien bei weitem. Die Wahrheit ist, dass Rojas überhaupt ein ganz eminent dramatisches Genie besass, und dass ihm deshalb die energische Führung der Handlung bis zu einer wirkungsvollen Katastrophe in vielen Fällen vorzüglich gelang. Da nun eine gute Katastrophe im allgemeinen als Prüfstein einer guten Tragödie gilt, so mag die obige Ansicht aus dieser Betrachtung entstanden sein. Dass eine gute Katastrophe jedoch nur ein Theil — wenn auch ein wesentlicher — einer guten Tragödie ist, haben diese Kritiker übersehen, und leider hat unser Rojas eben keine Tragödie geschrieben, welche nicht

die auffälligsten ästhetischen Mängel aufwiese. Selbst das in der Handlung so treffliche Stück „CASARSE POR VENGARSE“ leidet unter einer sehr schwülstigen Sprache, und in den andern Tragödien finden sich ausser diesem Fehler auch noch die viel unverzeihlicheren, welche — einer gewissen Roheit der Gesinnung, einem Unmaass von Einbildungskraft entspringend — sich durch die Handlung selbst äussern. Der Schaffenstrieb des Rojas mag mit demjenigen einiger Vorgänger und Zeitgenossen Shakespeare's, sowie mit demjenigen verglichen werden, der diesem selbst den „TITUS ANDRONICUS“ eingab, wenn er wirklich dieses Stück geschrieben hat. Die gewaltige Gestaltungskraft unsers Rojas suchte sich Bahn zu brechen, aber es fehlte ihm das künstlerische Maass, der ästhetische Takt, welcher Calderon in so hohem Grade eigen war. Deshalb trat sein Poesiestrom über die Ufer hinaus, seine Fluten mischten sich mit der Erde und erzeugten den Schlamm schwülstiger Sprache und gewaltsamer Situationen. Dass hierbei, ausser eigener Geistesrichtung, auch die Absicht, ungewohnte Effecte zu bringen, mitwirkte, ist natürlich: die ungewöhnlich häufige Anwendung brennender Fackeln bei schaurigen Nachtszenen, das Spielen auf zwei Bühnen in „LOS TRABAJOS DE TOBIÁS“, auf einer Hauptbühne mit zwei Nebenbühnen in „LO QUE QUERIA VER EL MARQUÉS DE VILLENA“ und andere Aeusserlichkeiten dürfen als Beweis hierfür angenommen werden. Ebenso deutet die öftere Verspottung der von ihm selbst leider allzu häufig angewendeten schwülstigen Culteranersprache darauf hin. So antwortet der Gracioso in „SANTA ISABEL, REINA DE PORTUGAL“ auf die Frage des Königs, wie sein Buch betitelt sei, Folgendes:

*Es notable  
título: „Disparatorio  
de todas las cultinantes“,*

*remedio para hablar culto  
cualquiera mujer de partes,  
que enfade á toda Lisboa  
y á treinta mil mundos canse.*

Das Ergebniss des Gesagten ist, dass Rojas bewusst und unbewusst über die Grenzen wahrhaft künstlerischer Darstellung hinausging. Die Probe hierauf ergibt sich dadurch, dass er in den eigentlichen Lustspielen (den „GARCÍA DEL CASTAÑAR“ als Phönix seiner Schöpfungen ausser Betracht gelassen) das absolut Vortrefflichste geleistet hat. Hier glaubte er sich nicht auf Schrauben stellen zu müssen, hier liess er

seiner originellen, kräftigen Phantasie den natürlichen Lauf und brachte dadurch Kunstwerke hervor, deren beste („DONDE HAY AGRAVIOS, NO HAY CELOS“, „NO HAY AMIGO PARA AMIGO“, „ENTRE BOBOS ANDA EL JUEGO“) sich dreist mit Calderon's gleichartigen Werken messen dürfen.

Von diesen allgemeineren Bemerkungen zum Speciellern übergehend, so ist betreffs seiner Fabeln zu erwähnen, dass dieselben originell, wenn auch hier und da roh sind, dass deren Führung meistentheils eine vortreffliche ist, wenn auch öfters das Fatum an Stelle einer von innen heraus entwickelten Katastrophe tritt. Von keinem seiner Stücke lässt sich unsers Wissens die wirkliche Plünderung eines vorausgegangenen nachweisen; in dieser Beziehung behauptet er sogar den Platz vor Calderon. Dies ist kein geringes Verdienst für einen Dramatiker der zweiten Periode. — Von der Charakterzeichnung unsers Rojas kann ebenfalls in vielen Fällen Lobendes gesagt werden. Leider ist aber seine Sprache ganz der Ausfluss seines ausschweifenden, wenn auch grossen Talents. Aus seinen Stücken lässt sich eine ganze Sammlung cultistischer Ausdrücke und Wendungen zusammenstellen, und soll noch etwas besonders Störendes erwähnt werden, so ist es der Schwall von „Beiseite-Reden“ (aparte's), das Lautdenken der Personen gegenüber dem Publikum, welches den betreffenden Scenen den Ausdruck kunstloser Steifheit oder gespreizter Unnatur verleiht. Widerliche Beispiele hiervon finden sich überall, unter anderm auch am Ende der ersten Acte von „DONDE HAY AGRAVIOS, NO HAY CELOS“ und „LO QUE QUERIA VER EL MARQUÉS DE VILLENA“.

Fassen wir das Gesagte nun kurz zusammen, so ergibt sich, dass Rojas ein gewaltiges dramatisches Genie war, welches das Höchste hätte erreichen können, wenn es nicht ein gewaltsamer Drang nach dem Ungewöhnlichen, Sensationellen über die Grenzen ästhetischer Schönheit und künstlerischen Maasshaltens hinausgetrieben hätte. Dies ist sehr zu bedauern, soll uns aber nicht hindern, an dem „GARCÍA DEL CASTAÑAR“, sowie an seinen vortrefflichen Lustspielen das reinste poetische Vergnügen zu empfinden und ihrem Autor unter den sechs Koryphäen der altspanischen Dramatik den ihm gebührenden hohen Platz anzuweisen.

---

### Antonio Martinez de Meneses.

Die Vaterstadt dieses Dichters ist unbekannt, sein Geburtsjahr ist 1608. Dies, mit der Notiz, dass er 1649 der literarischen Akademie zu Madrid angehörte, ist alles, was wir über seine Lebensumstände wissen. Von seinen Dramen, theils allein, theils unter Mitwirkung anderer Dichter geschrieben, ist uns eine Anzahl erhalten, unter welcher sich verschiedene verdienstliche Werke befinden.

In erster Linie ist das effectvolle Schauspiel „*Los Esforzas de Milan*“ zu erwähnen. — Der Herzog Philipp Sforza von Mailand hat testamentarisch seine Tochter Hyppolita Maria zur Thronerbin eingesetzt, unter der Bedingung, dass sie sich mit keinem fremden Herrscher, sondern womöglich mit ihrem Vetter Ludovico Sforza vermähle. Als Regent und Testamentsvollstrecker ist der ehrgeizige Johann Galeazzo (Visconti?) ernannt worden. Dieser aber will die Krone auf sein eigenes Haupt setzen, lässt deshalb Hyppolita unter der Anklage, sie wolle sich mit König Alfons von Aragon und Neapel vermählen, gefangen setzen und beschliesst sogar, sie im Geheimen eigenhändig zu ermorden. Der Kerkermeister Enrico, welchen er zu diesem Behufe ins Vertrauen ziehen muss, ist aber ein geheimer Anhänger Hyppolita's und verhilft dieser zur Flucht in der Verkleidung eines Bauernmädchens. Galeazzo tödtet statt ihrer in der Dunkelheit eine Zofe der Geflüchteten, welche in deren Bett schläft, und bemerkt seinen Irrthum nicht, da er — um die Sache möglichst rasch zu vertuschen — die vermeintliche Hyppolita sofort in geschlossenem Sarge beisetzen lässt. Da er schon vorher hat aussprengen lassen, die Herzogin sei schwer krank, so erregt deren angeblicher Tod kein weiteres Aufsehen, und Galeazzo hat — da der obenerwähnte Ludovico Sforza ganz verschollen ist — nur noch den Thronfolge-Verzicht eines letzten Sforza, des alten Carlo, zu gewinnen. Diesen Zweck erreicht er dadurch, dass er Carlo vorspiegelt, er wolle sich mit seiner Tochter Isabella vermählen. Kaum ist jedoch dieser in die Falle gegangen und hat seinen Verzicht zu Gunsten Galeazzo's erklärt, als letzterer die Maske abwirft und seine Absicht kundgibt, einer französischen Prinzessin die Hand zu reichen. Carlo hält ihm seinen Wortbruch in bitterer



Weise vor; die Antwort darauf ist, dass ihn der Verräther thätlich mishandelt und zu Boden wirft. Der tödlich gekränkte Greis hat aber das Rachewerkzeug in der Hand; er ist es, welcher den verschollenen Ludovico Sforza heimlich und jedermann unbekannt in seinem Hause auferzogen hat. Diesem enthüllt er seine Abkunft und fordert ihn auf, dem Usurpator das Scepter zu entreissen. Eine weitere, und zwar die mächtigste Verbündete findet er in der Herzogin Hyppolita, welche in ihrer Verkleidung auf seinem Landgute gedient hat und sich jetzt entdeckt. Diese drei Sforza's versichern sich nach und nach der heimlichen Unterstützung der hauptsächlichsten Grossen, um alsdann ihren Schlag mit Sicherheit führen zu können. Die That soll im Senat geschehen, in welchem Galeazzo mit grossem Pomp den herzoglichen Thron besteigen will. Alle Grossen sind versammelt, auch Carlo, welcher von Galeazzo wegen Verweigerung des Gehorsamseides eingekerkert worden war, sich aber jetzt verstellterweise erboten hat, denselben zu leisten. Der Thronsessel ist verhüllt; Galeazzo schreitet auf denselben zu, ein Vorhang wird weggezogen, und der Usurpator sieht die Herzogin Hyppolita Maria vor sich sitzen, welche er ermordet zu haben glaubt. Starr vor Schrecken taumelt er zurück, die Herzogin erhebt sich und verkündet den Versammelten mit erhobener Stimme, wer sie ist, während sich Carlo und Ludovico Sforza auf Galeazzo stürzen und ihn mit Dolchstichen zu Boden strecken. Die Herzogin erklärt nun, wer Ludovico ist, und dass sie demselben nach dem Willen ihres verstorbenen Vaters die Hand reichen wolle.

Man sieht, dass der Dichter mit der geschichtlichen Wahrheit auf gespanntem Fusse steht, dass aber die von ihm erdachte Handlung interessant, klar und folgerichtig, die Katastrophe ebenso wirkungsvoll als natürlich herbeigeführt ist. Die Sprache ist im allgemeinen dem bedeutenden Stoff entsprechend, ebenso die Charakterzeichnung.

So sehr dem Dichter dieses Drama aus der neuern Geschichte geglückt ist, so sehr ist ihm ein solches aus der ältern mislungen. Wir sprechen von „LA SILLA DE SAN PEDRO“, einem Mischmasch von Mirakeln und Capa y espada-Intriguen, welche sich um den Marsch Attila's auf Rom und dessen Rückzug auf Bitten des Papstes Leo gruppiren. Die

verderbte Sprache schliesst sich der elenden Handlung würdig an.

Ein ähnliches Urtheil muss über das Drama „TAMBIEN DÁ AMOR LIBERTAD“ gefällt werden. Die Handlung ist an den Haaren herbeigezogen und macht den Eindruck eines hirnlosen, ausschweifenden Ritterromans; die Diction stimmt, wie in dem vorher besprochenen Stücke, mit dem aufgebauchten Stoffe überein.

„EL MEJOR ALCALDE EL REY“, nicht zu verwechseln mit Lope de Vega's gleichnamigem Drama, ist ein recht verdienstvolles Stück. Ein gewaltthätiger Edelmann, Don Fernando, wird von König Alfons VII. gezwungen, einer Dame — Doña Elvira — die Hand zu reichen, deren Liebe er unter falschem Vorwand in der Dunkelheit genossen hat. Er entschädigt sich für das verhasste Joch, indem er Olalla, einem schönen Bauernmädchen nachstellt. Um deren Bräutigam und Vater unschädlich zu machen, kerkert er dieselben ein, aber letzterer entflieht und bringt dem König seine Klage vor. Dieser befiehlt Don Fernando schriftlich, sein Unrecht gut zu machen, aber der übermüthige Edelmann gehorcht nur anscheinend und bemüht sich weiter um Olalla. Die Situation verwickelt sich dadurch, dass die vernachlässigte Doña Elvira das geliebte Bauernmädchen ersucht, dem Drängen Don Fernando's scheinbar nachzugeben, ihm ein nächtliches Stelldichein zu bestimmen und dann sie (Doña Elvira) in der Dunkelheit zu substituiren. Der Bräutigam Olalla's, welcher von dieser Verabredung nichts weiss, sieht, wie Don Fernando zu Olalla's Thür hereingelassen wird, und steckt in wilder Eifersucht das Haus in Brand. Hierdurch angestachelt, bewaffnen sich auch die übrigen Landleute gegen den gewaltthätigen Herrn, aber ein höherer Richter ist bereits unterwegs: der König ist seinem Schreiben nachgefolgt und bestraft den ungehorsamen Vasallen mit dem Tode. — Schon aus dieser bündigen Skizze des Inhalts geht hervor, wie interessant die Handlung ist und wie wenig Martinez dem Stücke Lope de Vega's zu verdanken hat.

„EL TERCERO DE SU AFRENTA“ ist ein Drama mit poetischer Sprache und trefflich geführter Handlung. Letztere erregt unser Interesse trotz des abgebrauchten Stoffes (ein Edelmann soll für seinen König den Vermittler bei der

eigenen, ihm heimlich angetrauten Gemahlin machen) in hohem Grade.

„PEDIR JUSTICIA AL CULPADO“ ist ebenfalls ein interessantes Stück mit einer höchst originellen, aber unwahrscheinlichen, anekdotischen Katastrophe. Der Prinz Don Pedro von Aragon stellt der Gemahlin eines hochangesehenen Edelmanns nach. Letzterer findet ihn in seinem Hause und beklagt sich darüber bei dem König Don Jayme. Als Antwort befiehlt ihm dieser, seine Beschwerde bei demjenigen anzubringen, welcher am folgenden Tage König von Aragon sein werde. Zu seinem grössten Erstaunen findet der gekränkte Gatte, als er zum Gerichte kommt, dass der Prinz selbst Richter über sein eigenes Vergehen ist, denn sein Vater hat ihm — um seinen Charakter zu erproben — an diesem Tage die Krone abgetreten. Der ebenso ungewöhnliche als gefährliche Versuch gelingt aber vollkommen, denn der Prinz fühlt sich durch den Vertrauensbeweis seines Vaters so beschämt, dass er sich selbst verurtheilt, zur Strafe seines Leichtsinns in den Maurenkrieg zu ziehen, indem er gleichzeitig die Krone zurückgibt. Welche prächtigen Stellen unser Martinez hat, mag eine Auslassung des Königs an Don Juan de Aragon (den gekränkten Gatten) beweisen, welcher das schuldige Werkzeug des Prinzen, einen Gärtner, selbst züchtigen will:

*No es buena ley,  
porque es contra la de Dios,  
que haceros el juez á vos,  
fuera ser injusto el rey.  
A vos os toca el mirar,  
al rey le toca el oír,  
á vos toca el advertir,  
pero al rey el castigar.  
Un mismo delito, os digo,  
que dos términos alcanza,*

*porque en vos fuera venganza,  
lo que es en el rey castigo.  
Delitos hay infinitos:  
si castigarlos pudiera  
el dueño, ofendido hubiera  
más Coronas que delitos,  
porque en tanta confusion  
faltarán en la ley que sigo,  
ejemplares al castigo  
y méritos al perdon.*

In „AMAR SIN VER“ hat unser Dichter einen besser gedachten als ausgeführten psychologischen Versuch gemacht. Cloribella, die Muhme einer mailändischen Prinzessin, Diana, lobt dieser einen aus Castilien geflüchteten Don Pedro de Castilla derart, dass Diana sich aus Neid auf Cloribella und Mangel an Beschäftigung (ihr Vater hat sie wegen ihres Widerstandes gegen eine von ihm gewünschte Vermählung

in einen Thurm eingeschlossen) in den ihr völlig Unbekannten verliebt. Aehnliches widerfährt Don Pedro, und eine Heirath zwischen beiden ist die Folge, natürlich nicht ohne Vorauskang der üblichen Hindernisse.

„LA REINA EN EL BUEN RETIRO“ war wohl eine Gelegenheitskomödie. Dieselbe schildert die Verwickelungen, welche ein ideales Schönheitsporträt dadurch hervorruft, dass es für das Bildniss einer wirklichen Person ausgegeben wird. Zwei Caballeros verlieben sich in die gemalte Schöne und setzen dem unglücklichen Erfinder der Lüge derart zu, dass er schliesslich vor jedermann compromittirt dasteht. Das Stück ist leichter Art, aber originell, von wohlthuender Frische und geistreicher Komik.

Die Heiligenkomödie „EL PLATERO DEL CIELO, SAN ELOY“ ist so schwach wie die meisten Stücke dieser Art.

Martinez war ein begabter Dichter, ein Geistesverwandter des Francisco de Rojas. Wie dieser, besass er eine originelle Einbildungskraft, welche indessen öfters (z. B. in „LA SILLA DE SAN PEDRO“, „TAMBIEN DÁ AMOR LIBERTAD“) ins Ausschweifende verfiel; wie dieser, führte er seine Fabeln in geschickter und durchdachter Weise; wie dieser, verfügte er über eine schöne poetische Diction, welche jedoch leider allzu oft durch die Unnatur des Gongorismus und der Calderon'schen Convenienzsprache verunstaltet ist. Sogar in Einzelheiten, wie das lange Beiseite-Sprechen mehrerer Personen (siehe z. B. den Schluss des zweiten Actes der „ESFORCIAS DE MILAN“) gleicht er Rojas und hat denselben vielleicht vor Augen gehabt. Dass ihn ein weiter Abstand von seinem Vorbilde trennt, bedarf kaum der Erwähnung, aber ein achtungswerther Platz unter den Dramatikern zweiten Ranges der Calderon-Periode kann ihm nicht abgesprochen werden, obgleich ihn die nichtspanischen Literaturhistoriker bisher in beinahe geringschätziger Weise und nur beiläufig erwähnt haben.

---

### Cristóbal de Monroy y Silva

wurde in Alcalá de Guadaira (Andalusien) geboren. In dieser Stadt bekleidete er 1639 das Amt eines lebenslänglichen



Stadtraths, sowie dasjenige eines stellvertretenden Festungscommandanten. Mehr ist uns über seinen Lebenslauf nicht bekannt, wenn nicht etwa die Autobiographie des Don Alonso de Saavedra in „EL ENCANTO POR LOS CELOS“ theilweise auch die Biographie des Dichters enthält. In der betreffenden Erzählung wird gesagt, dass Don Alonso in Alcalá de Guadaira geboren sei, von vornehmen Aeltern abstamme, im Alter von 15 Jahren die Universität Salamanca bezogen, die Rechtswissenschaft studirt, aber daneben sich auch mit der Dichtkunst beschäftigt habe, dass er in Salamanca graduirt, bei der Rückkehr in seine Geburtsstadt seinen Vater todt gefunden und ein grosses Vermögen geerbt habe. Das Weitere, ein gefährliches Liebesabenteuer und spätere Gefangenschaft in Algier, scheint dem Gebiete der Erfindung anzugehören. Ob diese Notizen einen wirklichen biographischen Werth haben, müssen wir dem Ermessen des Lesers anheimgeben, aber bei der Spärlichkeit sonstigen Materials scheinen dieselben immerhin erwähnenswerth.

Die Zahl der auf uns gekommenen Dramen Monroy's ist eine ziemlich beträchtliche; eins der bekanntesten ist „EL PRISIONERO MÁS VALIENTE“ (La batalla de Pavía). Der Stoff — die Gefangenahme des Königs Franz I. von Frankreich in der Schlacht von Pavia — musste den Ohren einer spanischen Zuhörerschaft ganz besonders schmeicheln. Derselbe ist im allgemeinen würdig behandelt, obgleich die Idee Monroy's, die Verlobung Franz' I. mit Eleonore, Schwester Karl's V., von der sentimental Seite aufzufassen, der Geschichte doch gar zu sehr widerspricht. Ein besonderes Gewicht scheint der Dichter auf Schaugepränge gelegt zu haben, denn eine Bühnenweisung im ersten Act verordnet, dass die Schlacht auf der Bühne „á espacio“ geliefert werden, also möglichst lange das Auge des Zuschauers unterhalten solle, und am Schlusse wird gar ein vollständiges Turnier — dessen Arrangement dem Regisseur überlassen ist — vorgeschrieben.

Hat der Dichter in diesem Drama den Cultismo fast ganz vermieden, so tritt diese Untugend in den meisten seiner übrigen Stücke in widerwärtiger Weise auf. So ist „ENVIDIAS VENCEN FORTUNAS“ eine wahre Musterkarte schwülstiger Bilder. Nimmt man dazu, dass die Führung der Hand-

lung eine höchst ungelenke ist, so darf das Stück als ein recht unbefriedigendes bezeichnet werden. Der Stoff an sich ist interessant genug. Der Dichter führt uns die Heldenthaten des Grossmeisters von Calatrava, Don Pedro Giron, vor; er zeigt uns, wie ihm als Lohn seiner unerschütterlichen Loyalität die höchste Ehre, die Hand der Infantin Isabela (der Katholischen) winkt, wie er aber in diesem Augenblicke von einem Nebenbuhler vergiftet und damit ein ergreifendes Beispiel der Vergänglichkeit menschlicher Grösse wird. Dieser Gedanke beseelt auch das in Stoff und Sprache wahrhaft barbarische Drama:

„LO QUE PUEDE EL DESENGAÑO Y MEMORIA DE LA MUERTE.“ In diesem werden die Scheusslichkeiten eines moralischen Ungeheuers geschildert, welches schliesslich durch einen miraculös redenden, vom Rumpfe getrennten Kopf zur Busse veranlasst wird. Wie aber auch in diesen verwerflichen Productionen schöne Stellen unterlaufen, mag die nachfolgende Rede des erwähnten Verbrechers beweisen, dem nach seiner Bekehrung der Gedanke an den Tod beständig vorschwebt:

Jetzt seh' ich nichts mehr, was nicht an den Tod  
 Mich mahnte.... Blicke ich zum Himmel auf,  
 So find' ich nächtlich leuchtende Planeten,  
 Doch sterben sie, wenn kaum die Sonne aufgeht;  
 Ja selbst der Sonne Majestät vergeht:  
 Des Ostens Purpur sinkt ins Grab des Westens.  
 Schau ich die Fluren an, so staune ich,  
 Dass deren Blumen-Flor so fröhlich lacht,  
 Denn leben sie im Sommer üppig grün,  
 So müssen sie im Winter welkend sterben.  
 Blick' ich auf mich, so seh' ich an mir selbst  
 Gleich düstre Zeichen: denn die Seide, welche  
 Mich schmückt, dankt ihren Ursprung todten Würmern.  
 Still' ich den Hunger, zeigen die Gerichte  
 Erneuerte Bestätigung meiner Lehre:  
 Sie bieten todte Vögel, todte Fische.  
 Wenn ich die Augen traurig niedersenke,  
 Verweilen sie auf meiner Fussbekleidung,  
 Denn die auch stammt von Thieren, welche starben.  
 In Allem finde ich den Tod, denn Sonne,  
 Gestirne, Bäche, Fluren, Leder, Seide,  
 Geflügel, Fische, alle lehren stets,  
 Wie kurz die Wollust dieses Lebens ist!

Diese Stelle ist jedoch eine Oase in der Wüste.

Ganz ähnlich ist „EL HORROR DE LAS MONTAÑAS Y PORTERO DE SAN PABLO“. Hier kehrt sogar der Umstand genau wieder, dass das moralische Ungeheuer Leoncio durch die Aeusserung eines vom Rumpfe getrennten Kopfes, er werde bei Gott Verzeihung finden, zur Bekehrung veranlasst wird. Eine merkwürdige Episode ist, dass der Dämon auf Befehl Gottes eigenhändig den Leoncio mit einem Pfeile erschiessen muss, um ihn zum Märtyrer zu stempeln.

In „EL ENCANTO POR LOS CELOS Y FUENTE DE LA JUDÍA“ und „LAS VIOLENCIAS DE AMOR“ (Don Belfloran de Grecia) bilden Zauberstückchen eine Hauptwürze der Handlung. Im ersten wird eine liebreizende jüdische Gefangene in Algier von einer griechischen Renegatin in eine Quelle nach Alcalá de Guadaira (dem Geburtsort Monroy's) verzaubert und mit allen Umständen eines Ritterromans von ihrem Liebhaber erlöst. Wahrscheinlich beruht die Handlung auf einer Localsage. — „Don Belfloran de Grecia“ ist der Sohn des Don Belianis de Grecia von Don Quijote'scher Berühmtheit, und wahrlich gibt seine Geschichte derjenigen seines Vaters an unsinnigen Erlebnissen nichts nach. Die Sprache beider Stücke ist in höchstem Grade verderbt, obgleich Monroy im erstern den Cultismo bitter verspottet:

**Gazul.** ¿Qué oficio tienes?  
**Tripulino.** Poeta  
*De aquestos que entre celajes  
 ocultan varios conceptos,*

*sin que los entiende nadie;  
 al fin soy poeta culto  
 ó poeta extravagante,  
 que es lo mismo.*

Ein Cyclus von Dramen über den trojanischen Krieg umschliesst: „EL ROBO DE ELENA“, „EL CABALLERO DAMA (EL AQUÍLES)“, „HÉCTOR Y AQUÍLES“ und „LA DESTRUCCION DE TROYA“. Das verhältnissmässig geniessbarste dieser Stücke ist „HÉCTOR Y AQUÍLES“, obgleich der Dichter bei „EL CABALLERO DAMA“ wahrscheinlich einige Scenen des Tirso'schen „AQUÍLES“ vor Augen hatte. Im allgemeinen kann das Urtheil über den Cyclus kaum ungünstig genug lauten: der grosse Sagenstoff ist in schaudererregender Weise entstellt und durch eine widerlich affectirte Sprache vollends ungeniessbar gemacht worden. In ersterer Beziehung mag Erwähnung finden, dass König Lycomedes ein Spanier ist, dessen Hauptstadt Merida zu sein scheint, dass Achilles, um sich in seiner Frauentracht

bei Lycomedes einzuführen, eine erlogene Geschichte erzählt und dieselbe mit einer fingirten Ohnmacht beschliesst, dass Pyrrhus, Sohn des Achilles, ebenfalls als Spanier vorgeführt, dass „Aeneas“ als Graf angeredet und dass schliesslich bei den fingirten Friedensverhandlungen der Griechen mit Priamus eine Kriegsentschädigung von 400000 Dublonen nebst Herausgabe der Helena stipulirt wird. Aus diesen kurzen Angaben mag geschlossen werden, wie alles übrige hispanisirt ist. Natürlich fehlen die Graciosos nicht und treten sogar paarweise auf, um sich gegenseitig die handgreiflichsten Streiche, wie in den Entremeses oder heutzutage im Circus zu spielen. Was die Diction angeht, so mögen die Anfangszeilen von „LA DESTRUCCION DE TROYA“ einen Begriff davon geben:

**Pyrrhus** (einen Berg herabsteigend):

*En ese Olimpo, padre de diamantes,  
á quien las nubes sirven de turbantes,  
y Amaltea con galas lisonjeras  
coturnos le calzó de primaveras;  
ya que anegado el sol en su escarlata  
tinieblas troncha y sombras desbarata,  
hagan alto mis fuertes Españoles etc.*

Man braucht kein Pedant zu sein, um eine solche Verunstaltung einer schönen Heldensage mit Unwillen aus der Hand zu legen. — Mit dem trojanischen Krieg scheint sich Monroy im übrigen stark beschäftigt zu haben, denn nach einer Angabe Schack's (III, 365) hat er auch ein Prosawerk „*Epítome de la Historia de Troya*“, 1641, verfasst, welches den Stoff vermuthlich in gleich anachronistischer Weise behandelt.

Eine ästhetisch widerwärtige Composition ist auch die Comödie „LAS MOCEDADES DEL DUQUE DE OSUNA“, ein Magazin alberner Bubenstreiche und handfester Circuswitze. Selbst die von einem hervorragenden Literarhistoriker ausführlich beschriebene Scene, wie der tolle junge Edelmann in einem französischen Theater mit gezogenem Degen auf die Schauspieler eindringt, welche den König von Frankreich über den König von Spanien erheben, ist ja schliesslich nichts anderes als die Heldenthat des unvergesslichen Don Quijote im Marionettentheater. Uebrigens müssen die tollen Jugendstreiche des Herzogs von Osuna seine Zeitgenossen stark be-



schäftigt haben, denn in Luis de Cabrera's „*Relaciones*“, einer Art Hofchronik aus den Jahren 1599 bis 1614, ist an nicht weniger als vier verschiedenen Stellen davon die Rede.

„*EL MÁS VALIENTE ANDALUZ*“ (Anton Bravo) ist ein Guapo-Stück der schlimmern Sorte, aber die poetische Gerechtigkeit wird durch den gewaltsamen Tod des Titelhelden gewahrt.

„*TODO ES INDUSTRIA. EL AMOR*“ ist eine Comödie mit gezwungener, ungelenker Handlung, dagegen ist diejenige des Dramas „*EL OFENSOR DE SÍ MISMO*“, wenn auch in moralischer Beziehung etwas anstössig, energisch und klar geführt.

„*LO QUE PASA EN UN MESON*“ ist eine ganz vortreffliche Comödie, in welcher sich Monroy offenbar die guten Lustspiele des Rojas in gleicher Weise zum Muster genommen hat, als er sich in seinen Schauerdramen nach den ähnlichen Stücken seines Vorbildes richtete. Man kann sich vor Erstaunen kaum erholen, wenn man diese Comödie etwa nach „*LO QUE PUEDE EL DESENGAÑO*“, „*EL HORROR DE LAS MONTAÑAS*“ oder einem der Dramen aus dem trojanischen Sagenkreise liest. Hier alles Klarheit, dort alles Schwulst; hier freie anmuthige Bewegung, dort schwerfälliger Gang; hier prickelnder, köstlicher Humor, dort rohe Circuswitze; hier künstlerischer Genuss, dort ästhetischer Ekel. Die Fabel des Stücks lässt sich kurz zusammenfassen. Don Juan kehrt nach langjähriger Abwesenheit in sein Aelternhaus zurück, findet dasselbe aber in tiefe Trauer gehüllt, da seine — inzwischen erwachsene und ihm unbekannte — Schwester Angela von einem Don Diego de la Cerda verführt worden und seitdem verschwunden ist. Einige Indicien deuten auf Sevilla als Aufenthaltsort des Verführers, weshalb sich Don Juan sofort nach dieser Stadt aufmacht. Unterwegs rastet er in einem Wirthshause, in welchem ein anmuthiges Zimmermädchen sein Herz bestrickt. Dieses Mädchen ist seine Schwester Angela, welche in der gedachten niedrigen Stellung ihre Scham zu verbergen sucht. Da sie für Don Juan's Werbungen durchaus unzugänglich ist, verdingt sich dieser als Hausbursche, um der Angebeteten stets nahe zu sein. Die Sache verwickelt sich dadurch, dass Laura, eine Dame, welcher Don Juan in Toledo den Hof gemacht hat, in der Nähe ein Landgut be-

sitzt, Don Juan in seiner Verkleidung erkennt, von ihm verleugnet wird, andererseits aber die Aufmerksamkeiten des in der Nähe versteckt lebenden, ungetreuen Don Diego empfängt. Auf diesen Prämissen fusst die interessante und lebhaft Intrigue, welche natürlich nach mannichfacher Aufregung zu befriedigendem Ende geführt wird. Die Achillesferse der Fabel ist die Liebe der sich gegenseitig unbekannten Geschwister, immer ein heikler Gegenstand. Die ohne Zweifel seitens des Publikums günstige Aufnahme der in dem Stück eingeführten köstlichen Figur eines lächerlich ahnenstolzen, feigen und lüsternen Gerichtscommissars hat Monroy offenbar zum Verfassen eines zweiten Theils „LO QUE PASA EN UNA VENTA“ veranlasst, welcher indessen in jeder Beziehung dem ersten nachsteht.

„LOS TRES SOLES DE MADRID“ erregt, trotz des unwahrscheinlichen Stoffes, durch ein gewisses poetisches Feuer unsere Theilnahme. Soliman, der Neffe und Erbe des Sultans Amurates, ist in einem Feldzuge gegen Ungarn verunglückt. Der General Selim wird ausgesandt, um ihn zu suchen, und findet nach drei Jahren vergeblicher Bemühungen einen Christensklaven, Enrique, welcher Soliman täuschend ähnlich sieht. Diesen überredet er, die Rolle seines Ebenbildes zu spielen. Trotz der ihn umgebenden Schwierigkeiten bringt es Enrique dahin, den Thron zu besteigen, ohne seinem Glauben innerlich untreu zu werden. Als der Betrug schliesslich entdeckt wird, bietet ihm die Erbin des Sultans Hand und Reich an, falls er zum Islam übertrete, aber Enrique wählt statt des türkischen Reichs den Märtyrertod und damit das himmlische Reich. Diesem Entschlusse verdankt das Stück seinen Nebentitel „DEJAR UN REINO POR OTRO“, mit welchem es unter Moreto's Namen gedruckt wurde. Nach Barrera's Angabe ist es ausserdem im 44. Bande der „Escogidas“ als gemeinsame Arbeit von Cáncer, Villaviciosa und Moreto unter dem Titel „Dejar un reino por otro y Mártires de Madrid“ veröffentlicht worden.

„EL PASTOR MÁS PERSEGUIDO Y FINEZAS DE RAQUEL“ ist die Dramatisirung der Geschichte des Erzvaters Jakob von seiner Flucht aus Palästina an bis zu seiner Rückkehr. Dass Jakob die Vision des Cupido hat und der Gott Mars mehrmals erwähnt wird, sei hier nur beiläufig bemerkt.

„LA SIRENA DEL JORDAN“ (die Geschichte Johannes des Täuflers) und „LOS CELOS DE SAN JOSÉ“ sind unbedeutende Stücke, welche jedoch merkwürdigerweise beinahe frei von Cultismen sind.

„LOS PRÍNCIPES DE LA IGLESIA“ behandelt das Wirken und den Märtyrertod der Heiligen Petrus und Paulus in unzusammenhängender und schwülstiger Weise.

In „SAN BARTOLOMÉ EN ARMENIA“ wird die Einführung des Christenthums in Armenien durch den heiligen Bartholomäus geschildert. Weiter als in diesem Stück kann die Barbarei kaum getrieben werden, denn der Heilige wird uns am Schlusse in geschundenem Zustande gezeigt. Die Bühnenweisung gibt an, der Schauspieler solle ein sehr glatt anliegendes Wams, von karmesinrothem Atlas tragen, um das rohe Fleisch vorzustellen! Hier tritt der physische Ekel, das Ende aller Kunst, ein.

Auf welche Abwege die Verfolgung des von Francisco de Rojas in mehreren seiner Dramen eingeschlagenen barbarisch-rohen Weges führen musste, zeigt uns Monroy. Derselbe — offenbar ein bedeutendes Talent, aber sehr ungleich in seinen Compositionen — suchte den Beifall seiner Zeitgenossen durch Ueberbieten seines Vorbildes in Grässlichkeit der Handlung, Schwulst der Sprache und Schaugepränge zu erringen. Dass diese Untugenden nicht etwa seinem Naturell, sondern — wie bei fast allen Calderonianern — der Berechnung entsprangen, geht daraus hervor, dass er an mehreren Stellen den Cultismo offen verspottet und sich in manchen Stücken („LOS CELOS DE SAN JOSÉ“, „LA BATALLA DE PAVÍA“, „LO QUE PASA EN UN MESON“) nahezu frei davon gehalten hat. Auf gleich berechnete Effecthascherei deutet die geschmacklose Einschlebung lateinischer Brocken in „SAN BARTOLOMÉ EN ARMENIA“, sowie die armselige (verschiedenen zeitgenössischen Novellen nachgeahmte) Spielerei in „EL ROBO DE ELENA“, den Troilus eine Erzählung hersagen zu lassen, in welcher der Buchstabe „a“ gänzlich vermieden ist. Was die Entfaltung von Schaugepränge angeht, so sei an die Turniere in „LAS VIOLENCIAS DE AMOR“, in „LA BATALLA DE PAVÍA“, sowie an die Schlacht im letztern Stück und die Entzauberungsscene in „EL ENCANTO POR LOS CELOS“ erinnert. — Monroy's Fabeln sind im ganzen originell, die

Führung derselben jedoch oft sehr mittelmässig. Seine Charakterzeichnung lässt viel zu wünschen übrig und ist sogar, wo er das Alterthum behandelt, geradezu lächerlich. Dass er manchmal sich zu wirklicher Kunst emporzuschwingen wusste und im allgemeinen ein gewisses poetisches Feuer besass, muss zugegeben werden, aber seine barbarischen Auswüchse überwuchern seine Schönheiten derart, dass ein wahrer Genuss bei dem Studium seiner Dramen selten möglich ist und man dieselben meistens mit ästhetischem Unwillen aus der Hand legt. Das gleiche Gefühl scheint seine Zeitgenossen beseelt zu haben, denn trotz seines Buhlers um deren Gunst durch die genannten unwürdigen Mittel, ist Monroy's Name in keiner der vielen und mit nur allzu wenig Kritik lobhudelnden panegyrischen Schriften der Epoche zu finden. Auch die Drucker müssen sich von seinem Namen nicht viel versprochen haben, denn nur fünf seiner Dramen sind in Sammlungen der Stücke verschiedener Autoren und nur eins („LA SIRENA DEL JORDAN“) in der grossen Sammlung der „*Escogidas*“ gedruckt, während letztere z. B. neun Comödien von Martinez enthält. Die meisten seiner Dramen erschienen später in Einzelausgaben (*Sueltas*), zu einer Zeit, in welcher der weiter vorgeschrittene Verfall des spanischen Nationaldramas solche Ungeheuerlichkeiten als dem zeitgenössischen Geschmacke besser angepasst erscheinen liess. Die unheilvolle Wirkung der Auswüchse des Rojas zeigte sich — wie oben gesagt — nirgends deutlicher, als bei Monroy, und es war ein Glück, dass das fortdauernde Beispiel Calderon's, sowie Moreto's Anlehnung an die Muster der ersten Periode diesem entartenden Einflusse der Rojas'schen Schule noch eine Zeit lang das Gegengewicht hielt.

---

### Antonio de Solís y Rivadeneira,

der berühmte Geschichtschreiber der Eroberung von Mexico, wurde am 18. Juli 1610 im Universitätsgebäude von Alcalá de Henares geboren. Er studirte in seiner Vaterstadt die schönen Wissenschaften, Philosophie und verschiedene andere



Fächer mit grossem Erfolge. Auch mit der Dichtkunst scheint er sich schon früh beschäftigt zu haben, denn eine uns leider verloren gegangene Comödie „AMOR Y OBLIGACION“ verfasste er schon im Alter von siebzehn Jahren. Im vollendeten sechsundzwanzigsten Lebensjahre trat er als Secretär in die Dienste des Grafen von Oropesa, Don Duarte de Toledo y Portugal, Vicekönig von Navarra und Valencia. Im Laufe der Zeit wurde er Secretär des Königs, Beamter der Staatskanzlei und Haupt-Chronist von Neuspanien. Wie viele Dichter seiner Zeit, trat er in etwas vorgerücktem Alter (mit 57 Jahren) in den Priesterstand, aber ungleich jenen, fasste er seine neuen Pflichten so strenge auf, dass er nicht allein das Schreiben für die Bühne von diesem Augenblicke an gänzlich unterliess, sondern sogar eine bereits begonnene Comödie „AMOR ES ARTE DE AMAR“ nicht vollendete. Er starb am 19. April 1686 zu Madrid.

Der Hauptanspruch unsers Solís auf Unsterblichkeit beruht auf seinem mit Recht hochberühmten Werke „*Historia de la conquista de Méjico*“, aber auch seine Comödien, von welchen uns neun erhalten sind, sichern ihm einen höchst achtungswerthen Platz unter den Schriftstellern seiner Zeit. Die originellste derselben ist:

„EL AMOR AL USO“. — Don Gaspar de Toledo liebt „nach der Mode“, d. h. er theilt seine Zuneigung zwischen Doña Clara (einer Dame gleichen Sinnes), Doña Isabel (einer ihn wirklich liebenden Dame) und Juana, einer Zofe. Zu der Modeliebe gehört auch, dass jede wirkliche Leidenschaft und Aufregung ausgeschlossen, aber aus Galanterie und Selbstgefälligkeit erheuchelt wird. Die in feiner, geistreicher Weise ausgesponnenen Verwickelungen entstehen dadurch, dass jede der drei Damen Don Gaspar's auch einen andern Verhehrer hat. Die Folge davon ist, dass der Modeheld durch die Gewalt der von seiner dreifachen Liebe heraufbeschworenen Begebenheiten gezwungen wird, trotz seiner fischblütigen Anlage Doña Clara die Hand zu reichen. Die Hauptoriginalität des Stücks besteht in dem Tone, welcher dasselbe durchdringt, in der Art, wie der Autor mit sarkastischem, überlegenem Lächeln Situationen behandelt, welche einem andern Comödiendichter zu einer Reihe von Duellen und anderweitiger poetischer Aufregung Veranlassung geboten hätten.

Man fühlt deutlich heraus, dass das Stück keine natürliche, wenn auch in conventionell dramatischer Weise höher gefärbte Darstellung wirkungsvoller Begebenheiten, sondern ein geistreiches Spiel, eine feine Satire, ein Kunstwerk sein soll, dessen Räder dem Beschauer offen liegen. Hierin ist auch der Grund zu suchen, welcher mehrere Kritiker zu der richtigen Hinweisung veranlasst hat, dass dieses Stück ein Herausstreiten aus der naiven Nationaldramatik bedeute und dem spätern Sittendrama den Weg geebnet habe.

Anders verhält es sich mit der Comödie „AMPARAR AL ENEMIGO“. Dieselbe ist ganz in der Art der Intriguenstücke Calderon's geschrieben, bedient sich derselben Bühnenmittel, derselben Sprache und gleicht ihren Vorbildern sogar darin, dass die Charaktere unter der überreich, aber vortrefflich verwickelten Handlung ganz verschwinden. An feinem attischem Witz des Graciosos ist Solís hier sogar Calderon überlegen.

„EL DOCTOR CARLINO.“ — Solís sagt in dem Stücke selbst, dass ihm Góngora's gleichbetitelte Comödie das Vorbild zu dem Titelhelden — einem Kuppler und Betrüger unter der Maske eines Arztes — geliefert habe. Dagegen verwahrt er sich gegen die Absicht einer Nachahmung, und in der That lässt sich ausser der Figur des Protagonisten nur wenig Aehnlichkeit zwischen beiden Comödien herausfinden. Selbst dieses Wenige wird durch die Art der Behandlung fast ganz verwischt, denn wo Góngora mit wuchtigem, aristophanischem, sich in sittlicher Beziehung nichts übelnehmendem Witze darauf losfährt, bringt Solís mit weltmännischem Lächeln fein ausgespitzte, durchaus anständige Situationen. Der Doctor selbst ist eine köstliche Lustspielfigur, dessen nie versiegende Erfindungsgabe ihm in den gefährlichsten Lagen treu bleibt, dessen feinste Combinationen aber durch die geistige Beschränktheit seiner Frau zunichte gemacht werden. In dieser neutralisirenden Wechselwirkung liegt die Hauptkomik des Stücks. Dasselbe ist eine vorzügliche Leistung, aber wie in „EL AMOR AL USO“ fehlt das naive Aufgehen des Dichters im Stoffe. Solís lässt uns nicht vergessen, dass wir eine Comödie vor uns haben, und geht darin so weit, dass er den Doctor sich im ersten Acte (S. 236 der Ausgabe von 1681) in einem Selbstgespräch direct mit dem Publikum unterhalten

lässt und dies sogar noch fortsetzt, als seine Frau eingetreten und in Unterredung mit ihm begriffen ist. Eine solche Behandlung muss alle dramatische Illusion aufheben und ist im modernern Drama in keiner Weise zu rechtfertigen.

In „UN BOBO HACE CIENTO“ tritt uns als Hauptfigur der an einen „Figuron“ streifende Don Cosme entgegen, welcher durch seine mit Selbstüberschätzung gepaarte Albernheit eine Reihe von Verwickelungen hervorruft. Der köstlich lebenswahre Zug, dass er sich als echter Dummkopf trotz seiner schliesslichen Niederlage als Sieger betrachtet, verdient besonders hervorgehoben zu werden. Eine andere Person dieses lebhaften, witzigen Lustspiels, Don Luis, ist ein Geistesverwandter Don Gaspar's in „EL AMOR AL USO“; sein Begriff von der Liebe ist am geistreichsten in folgender kurzen Stelle ausgedrückt:

*Pero ayer, Martín, que fué  
de mi amor el día cuarto —*

*que tanto en un pecho noble  
dura un amor obstinado etc.*

Wenn nach Don Luis' Lehre eine hartnäckige Liebe vier Tage andauert, wie lange dauert eine weniger leidenschaftliche? Das Stück wurde am Fastnachtsdienstag im Palaste aufgeführt.

„LA GITANILLA DE MADRID.“ Die Anregung zu diesem Drama, aber nur die Anregung, verdankt Solís der bekannten Novelle des Cervantes. Die Handlung ist etwa folgende. Don Juan de Oviedo soll sich mit seiner Muhme Doña Isabel vermählen. Kaum ist er jedoch in Madrid angelangt, als er Preciosa, eine junge Zigeunerin sieht, deren Schönheit ihn so bestrickt, dass er sich unter ihre Bande aufnehmen lässt und seinen Freund Don Enrique veranlasst, Doña Isabel unter seinem Namen den Hof zu machen. Die Ankunft des Vaters Don Juan's in Madrid ist der Anfang zur Enthüllung dieser Combinationen, wenngleich die vollständige Aufklärung durch allerlei Ausflüchte und Listen verzögert wird. Die Katastrophe erfolgt, als der Zigeunerhauptmann in dem Hause Doña Isabel's auf einem Diebstahl ertappt wird. Er gesteht, dass Preciosa als kleines Kind von einer Zigeunerin gestohlen worden und dass sie die Schwester Doña Isabel's ist. Da nun Don Juan auch in Preciosa seiner Muhme die Hand reichen kann, so begegnet dieser Bund, sowie die Vermäh-

lung Don Enrique's mit Isabel keinen Schwierigkeiten, und der gespielte Betrug wird gern verziehen. — Das Stück ist gut ausgeführt und besonders der stolze Charakter Preciosa's trefflich gezeichnet. Eine Vergleichung der Novelle mit der Comödie ist sehr lehrreich, denn Solís hat den für dramatische Bearbeitung sehr mageren Stoff der erstern auf vortreffliche Weise vervollständigt und künstlerisch abgerundet. Allerdings muss hier noch erwähnt werden, dass ein gleichnamiges Drama von Montalvan existirt. Ob dieses grosse Aehnlichkeit mit dem Solís'schen zeigt, ist dem Verfasser unbekannt, da er dasselbe nie zu Gesicht bekommen konnte; im Bejahungsfalle wird es indessen eine offene Frage bleiben, ob Solís Montalvan gefolgt ist, oder umgekehrt, denn die in solchen Fällen sicherste Wegweiserin, die Chronologie, bietet hierfür keinen Anhaltspunkt.

Hat Solís in den bisher besprochenen Stücken mit Erfolg das Lustspiel gepflegt, so sind seine Versuche im romanhaften Drama mit „EL ALCÁZAR DEL SECRETO“, mit „LAS AMAZONAS“, „EURÍDICE Y ORFEO“ und „TRIUNFOS DE AMOR Y FORTUNA“ im mythologischen Festspiel weniger glücklich ausgefallen. „EL ALCÁZAR DEL SECRETO“ ist ein Prinzen- und Zaubermärchen, welchem aber — dem Naturell des Dichters gemäss — der naive Reiz eines solchen fehlt. — „LAS AMAZONAS“ behandelt das dankbare Thema des Durchbrechens einer künstlichen Isolirung durch den Naturtrieb, eine Aufgabe, welche Lope de Vega in „LAS MUJERES SIN HOMBRÉS“ indessen schon vorher in poetischerer Weise gelöst hatte. Dagegen hat Solís einen glücklichen künstlerischen Wurf durch die Contrastirung der männerentbehrenden Amazonen mit dem in einer Höhle erzogenen Astolfo gethan, welcher bisher keine Frau gekannt hat. — „EURÍDICE Y ORFEO“ ist eine in ein spanisches Gewand gekleidete Dramatisirung des bekannten mythologischen Stoffes. Da der Schluss des Stücks wirklich originell ist und bedeutend von der ursprünglichen Sage abweicht, so soll derselbe kurz skizzirt werden. Orpheus erhält Euridice unter der Bedingung zurück, dass er sich nicht nach ihr umsehe, bis er thracischen Boden betreten habe. Da ihm die Sehnsucht wohl den Streich gespielt hätte, dieses Gebot zu verletzen, so will sein gütiges Schicksal, dass der arkadische Prinz Aristeus Eurydice bei dem Heraufkommen aus dem



Tartarus raubt und nach Thracien bringt. Hier wird er getödtet, während Orpheus durch das vermeintliche Unglück zu dem sichern Genusse seiner geliebten Gattin gelangt ist. — „TRIUNFOS DE AMOR Y FORTUNA“ ist ein mythologisches Schaustück mit Musik, welches 1658 bei den Geburtsfeierlichkeiten des Prinzen Felipe Próspero im Palast aufgeführt wurde. Es behandelt einen Streit zwischen Amor und Fortuna um die Frage, wer die grössere Macht besitze, aber die Handlung war hier jedenfalls nur Nebensache. Die Bühnenweisungen lassen auf eine Grossartigkeit der Decorationen schliessen, welche selbst unsern heutigen Maschinenkünstlern Achtung eingeflösst hätte und ohne Zweifel die Hauptwürze des Festspiels bildete. Natürlich nicht zum Vortheile der Poesie.

Ziehen wir nun die Summe des Gesagten. Don Antonio de Solís war eine durchaus künstlerisch angelegte Natur. Sein eleganter, fein durchgebildeter Geist, sein ästhetischer Takt hätten ihn befähigt, in jedem Zweige der Literatur Grosses zu leisten, aber aus gleichen Gründen wäre ihm auf irgendeinem Gebiete das Höchste unerreichbar geblieben. Hierfür fehlte ihm die urwüchsige Kraft, das intensive Feuer des gottbegnadeten naiven Dichters. Die poetische Begeisterung wird bei ihm durch die intellectuelle Schärfe des Weltmanns, das Aufgehen im Stoffe durch überlegenes Herabschauen aus der Vogelperspective ersetzt. Nie vergisst Solís, dass er eine Comödie schreibt, dass die Bretter der Bühne die Welt nur bedeuten. Sein Hang zur Satire, das attische Salz seiner Graciosos, die vornehme Anständigkeit der Behandlung seines Materials, selbst bei Stoffen so bedenklicher Art wie „EL DOCTOR CARLINO“ hängt damit zusammen. Auch das Zusammendrängen einiger seiner dramatischen Fabeln auf den Zeitraum von 24 Stunden mag der gleichen Ursache entspringen. Im übrigen ist er offenbar ein Jünger Calderon's und hat deshalb auch dessen Conveniensprache, wenn auch in überlegter Begrenzung, adoptirt. Ebenso hat er bei seinen Intriguenstücken, deren Hauptwürze die Situations-Komik ist, die äussern Bühnennittel Calderon's: das Verstecken, Verhüllen, die Brief-, Bedienten- und Häuserverwechselungen reichlich angewendet, denselben aber noch andere beigefügt. Eifersucht des Liebhabers auf

den Bruder der Geliebten, welchen er nicht als solchen kennt, Beilegung des Namens eines Freundes von Seiten des Lustspielhelden, mögen als Beispiele solcher Solís'scher Bereicherungen angeführt werden. Auch in seinen ernstern Dramen folgt er Calderon's gleichartigen Schöpfungen, hält sich aber — seinem Naturell gemäss — in gleicher Entfernung von des Meisters genialsten Productionen, wie von dessen gelegentlichen Ausschweifungen. Kurz gesagt, Solís ist ein Dichter, dessen Werke uns künstlerischen Genuss gewähren, aber nirgends zu wirklicher Begeisterung oder herbem Tadel hinreissen.

---

### Juan Velez de Guevara,

Sohn des berühmten Dramatikers Luis Velez de Guevara, erblickte 1611 zu Madrid das Licht der Welt. Er studirte die Rechte und trat dann in die Dienste des Herzogs von Veragua, Gönner seines allseitig beliebten Vaters. Auch nach dem Tode dieses Edelmanns (1644) verblieb er noch einige Zeit in dessen Haushalt. Später erhielt er eine Anstellung als Gerichtsrath in Sevilla, aber schon 1655 finden wir ihn wieder in Madrid, wo er sich mit Doña Ursula de Velasco vermählte. Er starb in seiner Vaterstadt im November 1675.

Don Juan Velez scheint kein fruchtbarer Dichter gewesen zu sein, denn ausser einem höchst seltenen Bande Entremeses und einzelnen Acten in Mitarbeiterschaft verfasseter Comödien, sind uns nur sehr wenige Stücke von ihm erhalten. Allerdings ist dabei in Berücksichtigung zu ziehen, dass manche seiner Dramen unter dem Namen seines weit berühmtern Vaters gedruckt sein mögen, aber eine nennenswerthe Bereicherung seines Repertoires dürfte (von der Unmöglichkeit einer solchen Untersuchung mit unsern jetzigen Hilfsmitteln abgesehen) selbst aus diesem Umstande nicht erwachsen.

„EL DICIEMBRE POR AGOSTO“ (Nuestra Señora de las Nieves) behandelt die Legende, welche der Erbauung der jetzigen Santa Maria Maggiore-Kirche in Rom zu Grunde

liegt. Wir werden belehrt, dass Kaiser Constantius, sowie dessen Vetter Julian der schönen Laura, Gemahlin des Patriciers Johannes Patricius nachgestellt, dass Julian sogar den Plan gefasst hatte, den Patricius ermorden zu lassen, dass dieser aber durch einen Engel aus der Gefahr errettet worden sei. Alsdann soll die heilige Jungfrau, als testamentarisch eingesetzte Rechtserbin des kinderlosen Ehepaars Patricius und Laura, der letztern in Vision befohlen haben, eine Kirche an der Stelle zu bauen, auf welcher sie jetzt — im August — Schnee vorfinden werde. Dieses Wunder sei alsdann auf dem Platze geschehen, auf welchem die oben genannte Kirche noch heutigen Tages steht. Das Stück ist nicht übel, aber die Handlung lässt in der Zusammenfügung zu wünschen übrig. In dieser, sowie in jeder andern Beziehung bedeutend besser ist:

„EL MANCEBON DE LOS PALACIOS“ (Ofender para obligar). — Alonso, der natürliche Sohn eines Infanten von Castilien, wird, seiner Abkunft unbewusst, in dem Dorfe Los Palacios als Landmann erzogen. Seine Gedanken sind indessen stets über seinen vermeintlichen Stand hinausgeschweift, und als er gar das Glück hat, die schöne Doña Juana de Mendoza bei einem Wagenunfall zu retten, steigt ihm der Kamm noch höher. Er macht Doña Juana öffentlich den Hof und verwundet einen Anbeter derselben, Don Manrique de Lara, im Strassenkampf. Der König verurtheilt ihn deshalb zum Tode, hört aber glücklicherweise vorher die Umstände seiner Erziehung, schliesst daraus, dass er sein Neffe ist, und schickt ihn in den Maurenkrieg. Mit Lorbeer gekrönt, kehrt Alonso zurück, der König offenbart ihm seine Herkunft und ernennt ihn zum Admiral von Castilien. Alle diese Ehren werden aber Alonso durch die Nachricht vergällt, dass sich Doña Juana durch Vermittelung und auf Andrängen des Königs mit Don Manrique verlobt habe. Da ihm aber die Braut gesteht, dass sie, wenn sie ihrer freien Neigung folgen dürfte, die Vermählung mit ihm vorziehen würde, greift er zu dem Auswege der Zerhauung des gordischen Knotens. In Gegenwart Don Manrique's versetzt er Doña Juana einen Backenstreich, die Schwerter fliegen aus der Scheide, aber der König tritt dazwischen, und das Resultat ist, dass Don Manrique auf die beschimpfte Braut zu Gunsten ihres „Be-

leidigers aus Liebe“ verzichtet. — Das Stück ist interessant, in guter Sprache geschrieben und erhebt sich entschieden über die Mittelmässigkeit.

„NO HAY CONTRA EL AMOR PODER“ ist Durchschnittswaare mit abgebrauchten Situationen und einem sittlich anstössigen Schlusse, dagegen ist:

„ENCONTRÁRONSE DOS ARROYUELOS“, wenn auch ohne tiefen Gehalt, ein höchst ergötzliches Figuronstück. Schon die Zusammenstellung der Personen zeigt, dass aus deren Wechselwirkung aufeinander ein belustigendes Imbroglío entstehen muss. Wir finden zwei Töchter eines Professors, die ältere als Gelehrte und Männerverächterin, die jüngere als einfältige, sich jedem Manne an den Hals werfende Thörin; einen Allerwelts-Courmacher; einen phlegmatischen Studenten von vernachlässigtem Aeussern und einen biscayischen Vetter, den berühmten „Montañés“. Erwähnenswerth ist ausserdem, dass der leicht entzündliche Don Felix der Männerverächterin Hortensia nach seiner Art sofort heftig den Hof macht; dass diese sein Naturell erkennt, ihn in der eigenen Schlinge zu fangen sucht, um ihn alsdann zu verschmähen, dass sie aber in ihre eigenen Netze fällt, da ihr Don Felix öftere Gelegenheit zur Eifersucht gibt. Da das Stück möglicherweise vor Moreto's „EL DESDEN CON EL DESDEN“ geschrieben ist, so darf es schon auf diese Vermuthung hin, als ein literargeschichtlich interessantes bezeichnet werden.

Juan Velez de Guevara besass weder die Erfindungsgabe noch die poetische Wärme seines berühmten Vaters, wie sich ja überhaupt die Natur selten dazu versteht, in geistiger Beziehung den Sohn nach dem Vater zu modeln. Sein Talent war ein beschränktes, wenn auch immerhin gut geregeltes und achtungswerthes, und der Platz, welcher ihm in der altspanischen Dramatik anzuweisen ist, darf nur ein bescheidener sein.

---



**Agustin Moreto y Cavana.**

Dieser Dichter, der jüngste der sechs Heroen altspanischer Dramatik, wurde 1618 zu Madrid geboren und am 9. April gleichen Jahres getauft. Seine aus Italien stammenden Aeltern betrieben ein Leihgeschäft auf Pfänder und scheinen darin einigen Wohlstand erlangt zu haben, denn sie besaßen sieben kleine Häuser in der Strasse San Miguel. Unser Agustin studirte von 1634 an auf der Universität Alcalá de Henares Logik und Physik. Am 11. December 1639 wurde er zum Licentiaten promovirt. Gegen Ende 1649 gehörte er der literarischen Akademie zu Madrid an, deren Secretär der geistreiche C  ncer, sein dramatischer Mitarbeiter war. Im Jahre 1654 gab er einen ersten Band seiner Com  dien, jetzt ein ungemein seltenes Buch heraus. Zwischen 1654 und 1657 liess er sich zum Priester weihen und wurde Kaplan des Erzbischofs von Toledo, Don Baltasar de Moscoso y Sandoval. Als dieser Pr  lat die Brüderschaft des heiligen Petrus zu Toledo zur Unterstützung und Verpflegung der Armen reorganisirte, wies er unserm Don Agustin eine Art Aufseherstelle darin an; dessen Eintritt erfolgte am 28. December 1659. Von diesem Zeitpunkte an fehlen uns biographische Notizen bis zu seinem, am 28. October 1669 eingetretenen Tode. In seinem Testament, von welchem eine alte Copie in Toledo existirt, setzte er fest, dass seine Beerdigung auf dem „Pradillo del C  rmen“ stattfinden solle, ein Ort, an welchem die in seinem Hospitale verstorbenen Armen begraben wurden. Diese Bestimmung wirft die, selbst in neuere Literaturgeschichten eingeschleppte Fabel, er habe sein Begr  bniss auf dem „Pradillo de los ahorcados“ (Acker der Erhenkten) verordnet, endgültig über den Haufen, ebenso wie alle sich daran knüpfenden Vermuthungen über Moreto's Duellmord des von Lope de Vega hochverehrten Baltasar Elisio de Medinilla, seine Gewissensbisse hierüber u. s. w. Was zu dieser Verwechselung Anlass gegeben haben mag, ist der Umstand, dass die genannten Pradillos unmittelbar nebeneinander liegen. Im übrigen ist — beiläufig gesagt — der Wunsch Moreto's nicht respectirt worden, indem seine Leiche in der Kapelle der „Schule Christi“ im Kirchspiel Johannes des Täufers beigesetzt wurde. Eine weitere Bestimmung seines Testaments besagte, dass nach Zahlung seiner Schulden der

Ueberrest seines Vermögens unter die Armen vertheilt werden sollte.

Ausser einer beträchtlichen Anzahl Comödien (etwa 20), welche Don Agustin in Gemeinschaft mit andern Dichtern verfasste, sind uns etwa fünfzig aus seiner eigenen Feder erhalten, über deren Autorschaft kein Zweifel herrscht; ausserdem besitzen wir noch einige zweifelhafte. Da Moreto nur das Alter von 51 Jahren erreichte, so ist dies immerhin ein ansehnliches Repertoire. Als Merkwürdigkeit muss erwähnt werden, dass kein als sein Eigenthum bekanntes Stück im Manuscript existirt, welches nicht auch im Druck vorhanden wäre, ein Beweis, dass seine Dramen sehr beliebt waren und den Verlegern pecuniären Nutzen in sichere Aussicht stellten. Es ist deshalb kein Wunder, dass gewissenlose Leute dieser Art auch aus dem Druck der Stücke anderer Autoren unter dem Namen Moreto's Kapital zu schlagen suchten, und der Leser wird in diesem Umstande eine Erklärung dafür finden, dass es der Verfasser gewagt hat, in der Einzelbesprechung aus innern Gründen die bisher kaum bezweifelte Autorschaft einiger unserm Dichter zugeschriebenen Dramen in Frage zu stellen. Man vergegenwärtige sich, wie viele Stücke, welche Calderon in verschiedenen Drucken fälschlich zugeschrieben werden, jetzt als sein Eigenthum passiren würden, wenn wir nicht seine eigene Liste, sowie diejenige des Vera Tassis besässen!

Die Dramen unsers Moreto lassen sich in Dramen allgemeinerer Art (hauptsächlich Capa y espada-Stücke), historische Schauspiele, Heiligenstücke und sonstige religiöse Darstellungen eintheilen. Die von ihm verfassten Burlesken, Loas, Entremeses und andere kurze Stücke dieser Kategorie können hier füglich ausser Betracht bleiben, da sie — wenn auch ein gutes Theil Witz — doch einen wirklichen Kunstwerth nicht besitzen.

Die Besprechung seiner Dramen muss mit seinem unsterblichen Meisterwerk:

„EL DESDEN CON EL DESDEN“ begonnen werden. Der regierende Graf von Barcelona hat eine einzige Tochter, Diana, welche durch eifriges Bücherstudium dazu gelangt ist, Liebe und Ehe als die Hauptfactoren alles irdischen Unglücks zu betrachten. Der Graf, welcher sehnlichst Nachkommen-

schaft wünscht, aber seiner Tochter keinen Zwang auferlegen will, veranlasst sie, ihren drei Freiern — dem Fürsten von Bearne, dem Grafen von Foix und dem Grafen Carlos von Urgel — die Gründe ihrer Sprödigkeit auseinanderzusetzen und ihnen gleichzeitig zu gestatten, sich durch alle erdenklichen Aufmerksamkeiten um ihre Gunst zu bewerben. Die beiden Erstgenannten betreten hierauf die gewöhnliche Heerstrasse der Liebesbetheuerungen und Festlichkeiten; Carlos dagegen, welcher sich anfänglich nur aus Convenienzrücksichten um Diana bemüht hatte, aber durch ihre Sprödigkeit zu leidenschaftlicher Liebe entflammt worden ist, wählt den entgegengesetzten Weg. An der Hand der an sich selbst gemachten Erfahrung will er Diana durch Gleichgültigkeit zur Liebe stacheln und sagt ihr deshalb, dass er sich nur aus Höflichkeitsrücksichten mitbewerbe, da er ihre eigenen Grundsätze betreffs der Ehe theile. Diana fühlt sich sofort in ihrer Eitelkeit verletzt und nimmt sich vor, den anscheinend Gleichgültigen in ihre Liebesfesseln zu schlagen, um ihn nach gemachter Eroberung schimpflich zurückzuweisen. Hierzu will sie sich Polilla's, eines vertrauten Dieners des Grafen, bedienen, welcher sich in der Verkleidung eines Studenten als Possenreisser und angeblicher Eheverächter in ihre Gunst eingeschmeichelt hat, natürlich aber das heimliche Werkzeug seines Herrn ist.

Zweiter Act. Diana beginnt ihren Feldzug, indem sie Polilla ihre Pläne anvertraut. Dieser räth ihr, Carlos einige Gunstbezeugungen zu erweisen, welche indessen nicht verfangen, da der Graf gewarnt und auf seiner Hut ist. Diana muss deshalb zu dem stärkern Mittel greifen, ihn zum Galan während der Fastnachtsvergnügungen zu wählen. Der Tanz und die Berührung der Hand Diana's üben auf Carlos einen so berauschenden Einfluss aus, dass er sich vergisst und seine Liebe erklärt. Diana triumphirt und wendet ihm verschmähend den Rücken, aber schon hat er seinen Fehler eingesehen, und mit vollendeter Verstellungskunst überredet er sie, er habe nur Comödie gespielt. Ausser sich über die vermeinte Enttäuschung, verabredet die Gekränkte mit Polilla, den hartnäckigen Frauenverächter durch Gesang im Garten zu bethören. Auf Polilla's Rath stellt sich jedoch Carlos, als höre er den Gesang gar nicht und bewundere einfach die Anlage des

Parks. Dies kostet ihn natürlich die grösste Ueberwindung, und ohne Polilla's Gewaltmittel würde er bei dem Versuche zusammenbrechen, aber die List thut ihre Wirkung: Diana weiss vor Wuth nicht mehr, was sie thun soll.

Dritter Act. Der Fürst von Bearne und der Graf von Foix leiten Wasser auf Carlos' Mühle, indem sie jetzt auch verspätet zur Einsicht kommen, Diana's weiblicher Stolz müsse durch Vernachlässigung gereizt werden. Infolge dessen machen sie Cintia und Fenisa, zwei Hofdamen Diana's, in auffälliger Weise den Hof. Die Prinzessin fühlt sich in der That höchst beleidigt und wird um so erpichter auf die Eroberung des Grafen Carlos. Sie versucht, ihn durch Eifersucht zu stacheln, indem sie ihm vertraulich mittheilt, sie habe ihren Abscheu gegen die Ehe überwunden und wolle dem Fürsten von Bearne die Hand reichen. Carlos, obwohl aufs höchste bestürzt, findet doch die Geistesgegenwart, ihr zu entgegnen, auch er habe seine Ansichten in dieser Beziehung geändert und gedenke um Cintia's Hand anzuhalten. Um dieser Behauptung den nöthigen Nachdruck zu geben, eilt er zu dem Fürsten und theilt ihm Diana's eben gemachte Aeusserung mit. Mit der gleichen Absicht trägt er Cintia verstellterweise sein Herz an. Als nun der Fürst und nachher Cintia bei Diana erscheinen, um ihr das Vorgefallene mitzutheilen, geht ihre Wuth in Raserei über. Ersterer, obgleich von Diana rücksichtslos behandelt, glaubt nur in der Form seines Antrages einen Fehler begangen zu haben, und verkündigt deshalb dem Grafen von Barcelona, dass die Wahl seiner Tochter auf ihn gefallen sei. Der Graf ist glücklich über diese Nachricht und bietet in seiner Freude Carlos die Hand der angeblich von demselben begehrten Cintia an. Hier aber entwickelt Carlos seine grösste Meisterschaft, indem er seinen Sieg nicht in brutaler, sondern in zartfühlendster Weise ausnützt. Er erwidert dem Grafen — zu Ohren der lauschenden Diana — er werde Cintia's Hand nur annehmen, wenn Diana damit einverstanden sei, denn ihr Wille sei auch der seinige. Daraufhin tritt Diana hervor, erklärt ihre Liebe zu ihm und reicht ihm die Hand, während Cintia die Verlobte des Fürsten von Bearne wird.

Aus Lope de Vega's Comödie „LA VENGADORA DE LAS MUJERES“ haben wir hier die Laura, deren Abneigung gegen



die Ehe dem Bücherstudium entspringt; aus „DE COSARIO Á COSARIO“ die gegenseitigen Bestrebungen der Liebenden, sich durch Eifersucht zu stacheln; aus „LA HERMOSA FEA“ den Gedanken, dass die anscheinende Gleichgültigkeit eines Mannes die Spröde zu dem Bestreben reizt, denselben zu erobern, um ihn nachher zu verschmähen, dass sich aber die Fallenstellerin in ihrem eigenen Netze fängt; aus „LOS MILAGROS DEL DESPRECIO“ den schlaun Diener, welcher das Werkzeug der Pläne seines Herrn ist, sowie den Umstand, dass der Boden für den intriguirenden Liebhaber durch seine Nebenbuhler geebnet wird, welche verspätete Verschmähung zur Schau tragen. Dies alles liegt auf der Hand, aber lesen muss man alle diese Stücke, um zu sehen, welch unvergleichliches Meisterwerk hier Moreto hervorgebracht hat. Hier liegt keine Nachahmung, sondern eine dichterische Neuschaffung vor, und wenn Moreto's Entlehnungen alle gleicher Art wären, so dürfte er, wenn auch nicht in Originalität, doch in sonstigen dichterischen Eigenschaften mit jedem seiner Vorgänger um die Palme ringen.

In „EL PODER DE LA AMISTAD“ finden wir eine cretensische Prinzessin, Margarita, bei welcher die aufkeimende Neigung zu einem scythischen Edelmann, Alexander, durch dessen allzu grosse Aufmerksamkeiten abgekühlt, aber durch Erregung von Eifersucht auf ihre Muhme Matilde zu neuer, lodrender Flamme angeschürt wird. Was hauptsächlich an „EL DESDEN CON EL DESDEN“ erinnert, ist die zur Schau getragene Gleichgültigkeit des Liebhabers gegen die innerlich heiss Geliebte, denn im übrigen ist die Maschinerie, das Uhrwerk, in „EL DESDEN CON EL DESDEN“ so unendlich viel complicirter, dass nur eine allgemeine Aehnlichkeit zwischen beiden Stücken übrig bleibt. Aus diesem inneren Grunde, d. i. der grössern Complicirtheit von „EL DESDEN CON EL DESDEN“, nimmt man im allgemeinen an, „EL PODER DE LA AMISTAD“ sei eine Vorarbeit zu jenem Meisterwerk. Da aber „EL PODER DE LA AMISTAD“ nach dem Autograph des Dichters (in der ehemals Duran'schen Bibliothek) erst am 25. April 1652 vollendet wurde, während „EL DESDEN CON EL DESDEN“ auch schon in der ersten, unter Moreto's Auspizien veranstalteten Ausgabe von 1654 und zwar, der Reihenfolge nach, vor „EL PODER DE LA AMISTAD“ abgedruckt ist, so

scheinen die äusseren Indicien obiger Annahme wenig günstig. Im übrigen ist dem Gegenstand keine weitere Bedeutung beizumessen, denn bei den altspanischen Dramatikern ist die grössere Vollkommenheit eines Stückes keineswegs ein Grund, dessen Abfassung nach einem minder vollkommenen zu vermuthen oder gar mit Sicherheit zu bestimmen.

„EN EL MAYOR IMPOSIBLE NADIE PIERDA LA ESPERANZA“ ist ein romantisches, mit poetischer Leidenschaftlichkeit geschriebenes Jugendwerk. Die heisse Liebe eines Don Manuel zu seiner Muhme Doña Ana wird durch die Intriguen einer andern Verwandten, Doña Violante, zu einem so jähen Abbruch geführt, dass Don Manuel sich in seiner Verzweiflung zum Priester weihen lässt. Kurz nachdem das Unwiderrufliche geschehen, stellt sich der Betrug Violante's heraus. Die auf so schändliche Weise ewig von einander Getrennten sind ausser sich, aber eine unverhoffte Entdeckung macht die anscheinende Unmöglichkeit ihrer Wiedervereinigung zur Thatsache. Ein Oheim Don Manuel's offenbart, dass er diesem seinerzeit in vermeinter Lebensgefahr die Nothtaufe gegeben habe, und zwar — da kein reines Wasser zur Hand gewesen sei — mit Rosenwasser. Dieser Umstand macht sowohl Taufe als Priesterweihe hinfällig, und Don Manuel, von der Fessel des Cölibats befreit, darf seine Hand der Geliebten reichen.

Der Verfasser besitzt ein Exemplar dieses Stückes mit dem umgekehrten Titel: „NADIE PIERDA LA ESPERANZA EN EL MAYOR IMPOSIBLE“ in einer anscheinend etwa 1640 gedruckten Comödiensammlung. Als Autor derselben wird statt Moreto's ein „Don Juan de Lemos“ angegeben. Dies lässt zwei Schlüsse zu. Der unwahrscheinlichere ist, dass nicht Moreto, sondern ein bisher unbekannter Dichter der Verfasser des Stückes ist; aus dem wahrscheinlichen dagegen, Moreto habe den erwähnten Namen als Pseudonym benutzt, würden zwei weitere Folgerungen zu ziehen sein. Entweder hat er sich des Pseudonyms bedient, um den Jugendversuch eines damals unbekannten Dichters (Moreto war 1640 erst 22 Jahre alt) mit einem gutklingenden Namen zu maskiren, oder er gebrauchte die Maske aus Furcht vor der Inquisition, welcher die Katastrophe des Stückes gerechten Anstoss hätte geben können. Jedenfalls sind beide Folgerungen in literargeschicht-

licher Beziehung gleich interessant, weshalb wir dem Leser selbst die Wahl zwischen denselben überlassen wollen.

„HASTA EL FIN NADIE ES DICHOSO.“ Alle wesentlichen Umstände der Handlung dieses Dramas hat Moreto dem Guillem de Castro'schen „LOS ENEMIGOS HERMANOS“ entlehnt. Die vorgenommenen Aenderungen sind theils unwesentlich (Abänderung von Namen und Verwandtschaftsgraden), theils sind sie unglücklich ausgefallen. So mag in letzterer Beziehung erwähnt werden, dass die zwei sensationellen Haupt-Enthüllungen (die Kindervertauschungen betreffend) bei Don Guillem durch lebende Personen, bei Moreto durch hinterlassene Briefe einer Verstorbenen gemacht werden; dass die Vorführung Don Sancho's als Gärtner mit der Sichel eine ganz unnöthige Vergröberung der Castro'schen Scene ist; dass schliesslich die allerdings etwas romantische Katastrophe bei Don Guillem, von Moreto in eine prosaischere, aber ebenso unwahrscheinliche und gezwungene umgewandelt worden ist. Dabei hat Moreto die vortreffliche Charakterzeichnung Don Guillem's, sowie dessen feurige, poetische Sprache bei weitem nicht erreicht. Sein einziges Verdienst ist eine bessere Concentration der Handlung, aber nur technischer Art. Obgleich sein Stück keine Plünderung (wie „LA OCASION HACE AL LADRON“, „EL VALIENTE JUSTICIERO“) genannt werden kann, sondern einfach eine Stoff-Entlehnung vorliegt, so hat dieselbe als literarische Tagelöhner-Arbeit ebenso wenig Berechtigung. Die Aneignung geistigen Eigenthums fällt nur dann in die Sphäre des Erlaubten, wenn — wie in „EL DESDEN CON EL DESDEN“ — der entlehnte Stoff im Kopfe des Aneigners durchgeistigt und nach seiner Individualität umgeformt erscheint. Dazu genügt eine Arbeit mit Kleister und Schere nicht, wie sie Moreto in „HASTA EL FIN NADIE ES DICHOSO“ geliefert hat.

„EL DEFENSOR DE SU AGRAVIO“ ist im Gegentheil durchaus als geistiges Eigenthum unsers Dichters zu betrachten. Hierzu wird es, trotz der oft gebrauchten Situationen, durch die meisterliche Zusammenstellung derselben zu einem packenden Ganzen, sowie durch die poetische Wärme, welche das Stück durchströmt, und welche das eigenste Merkmal einer Neuschöpfung ist. Die Handlung dreht sich darum, dass ein Herzog von Athen eine heftige Neigung zu Nisea, Hofdame seiner schönen Gemahlin, fasst; dass er von dieser Leiden-

schaft in Folge der Verleumdung der Herzogin durch einen Verräther abgebracht und zu wilder ehelicher Eifersucht entflammt wird; dass er die Angeschuldigte mittels eines Gottesgerichts verurtheilen lassen will, sich aber vorher von ihrer Unschuld überzeugt und mit geschlossenem Visir selbst als Kämpfe im Gottesgericht gegen den Verleumder auftritt, denselben besiegt und ihn zum Geständnisse seiner Schandthat zwingt. Alles dies ist gewiss oft genug dagewesen (siehe z. B. Tárrega's „LA ENEMIGA FAVORABLE“), ist aber — wie schon oben gesagt — hier zu einem trefflichen Drama verarbeitet worden.

Auch in „LAS TRAVESURAS DE PANTOJA“, einem Guapo-Stück mit eingeschobener Geistererscheinung, finden sich lauter früher gebrauchte Situationen, die indessen — im Gegensatz zu „EL DEFENSOR DE SU AGRAVIO“ — keineswegs durch gute Auswahl und Zusammenstellung erwärmen, sondern den Eindruck eines wahrhaft kläglichen Mangels an Erfindungskraft hinterlassen.

„TRAVESURAS SON VALOR“ ist die Uebearbeitung eines gleichbetitelten Dramas, welches Moreto in Gemeinschaft mit zwei andern Autoren verfasst hatte. Dieses gemeinsame erste Drama erfordert eine kurze Besprechung, um daran den Vergleich mit der selbständigen Arbeit unsers Dichters zu knüpfen. — Ein junger adeliger Raufbold, Don Sancho, mit dem Beinamen „der Böse“, macht sich durch Gewaltthatigkeiten in Sevilla so unmöglich, dass er nach den Niederlanden fliehen muss, wo sein Vater, Don Sancho „der Gute“ genannt, als Oberst unter dem Herzog von Alba dient. Durch unerschrockene Recognoscirung einer feindlichen Mine führt sich der Flüchtling glänzend bei dem Herzog ein, aber sein unruhiges Temperament verwickelt ihn bald in einen Eifersuchts-handel mit Brondunque, einem wallonischen Hauptmann. In seinem leidenschaftlichen Zorn ist er so rücksichtslos, diesen Streit trotz Dazwischentretens des Herzogs fortzusetzen, was seine Verhaftung zur Folge hat. Auf Bitten seines Vaters wird er begnadigt, muss jedoch versprechen, mit Brondunque Freundschaft zu halten. Diese feierliche Zusage erfüllt er auf die originelle Weise, dass er den Hauptmann in anscheinend innigster Umarmung zu Tode drückt. Die Umstehenden dringen auf ihn ein, er muss sein Heil in der Flucht suchen, wird aber von seinem eigenen Vater verfolgt und ein-



geholt. Ein Wortwechsel entsteht über die Zulässigkeit der Rache Sancho's nach gegebenem Ehrenwort, und beide erhitzen sich derart, dass es zum Degenziehen kommt. Der junge Sancho verwundet seinen Vater. Kaum sieht er Blut fliessen, als er sich zu den Füßen des Verletzten wirft und seine Verzeihung erfleht. Er ist so verzweifelt, dass er die näher und näher erschallenden Fanfaren seiner übrigen Verfolger nicht beachtet und sein Vater ihn schliesslich kniefällig bitten muss, sich auf seinem Pferde zu retten. Sancho flieht, aber selbst die Verzeihung des Vaters reicht nicht hin, die nagende Reue über das vergossene Aelternblut zu beschwichtigen, und der Gedanke daran liegt wie ein schwarzer Schleier über seinem Haupte, bis dieses unter dem Schwerte des Scharfrichters fällt. — Sein Verhängniss erfüllt sich rasch. Der Herzog von Alba hat Sancho „den Guten“ verhaften lassen, da er seinem Sohne zur Flucht behülflich war, und letzterer wird darüber so aufgebracht, dass er beschliesst, seinen Feldherrn in der Verkleidung eines Bauern zu ermorden. Dies gibt Gelegenheit zu einer interessanten Scene. Der Herzog von Alba wird von Sancho's Plan unterrichtet, lässt ihn aber trotzdem zur Einzelunterredung vorkommen und stellt sich sogar bei seinem Eintritt schlafend, um zu sehen, ob er den Muth haben könne, die Hand an seinen General zu legen. Wirklich überwältigt der soldatische Respect sogar den rücksichtslosen Sancho; er gibt seine mörderische Absicht auf, ahmt aber David in seinem Benehmen gegen Saul nach, indem er seinen Namen und Beititel „Sancho der Böse“ auf ein Papier niederschreibt, welches auf des Herzogs Schreibtisch liegt. Als der Herzog Erwachen fingirt, wirft Sancho sich zu seinen Füßen. Alba lässt ihn ungehindert gehen, kündigt ihm jedoch an, dass er ihn verfolgen und hinrichten lassen werde. Wirklich wird Sancho bald darauf eingefangen, und nun erfolgt die packendste Scene des interessanten Trauerspiels. Dieselbe geht im Kerker des alten Don Sancho vor sich. Ein Sergeant verkündet ihm seine Freilassung, was den armen Greis sofort mit der bangen Ahnung erfüllt, dies sei ein Zeichen der Gefangennahme seines trotz aller tollen Streiche aufs zärtlichste geliebten Sohnes. Seine Besorgnisse steigen, als ihm hierauf ein College das Todesurtheil über einen Soldaten seines Regiments zur Unterzeichnung bringt.

Als Grund wird ein Mordanschlag auf den Herzog angegeben. In fieberhafter Spannung sucht der unglückliche Vater nach dem Namen des Verurtheilten, aber die Stelle, an welcher derselbe stehen sollte, ist unbeschrieben. Sein Herz sagt ihm, dass der Verbrecher sein Sohn sei, aber an der Todeswürdigkeit des Verbrechens ist nicht zu zweifeln, und seine Vernunft redet ihm ein, er hätte von einer solchen Missethat Sancho's hören müssen, wenn derselbe wirklich der Schuldige wäre. Er ergreift mit zitternder Hand die Feder und setzt in der Aufregung seine Unterschrift — also genau den gleichen Namen, den sein Sohn führt — auf die unbeschriebene Stelle, statt unter das Document. Der beiwohnende Oberst und der Sergeant sind über das Omen wahrhaft bestürzt, und noch mehr der unglückliche Schreiber selbst, welchem es erst nach vielen vergeblichen Anstrengungen gelingt, seine zitternde Unterschrift auch an die richtige Stelle zu setzen. Das Stück schliesst, indem der Herzog von Alba dem schwachen Vater den blutigen Leichnam seines hingerichteten Sohnes zeigt und ihm vorwirft, er selbst trage die Schuld an der Tragödie desselben durch allzu milde Beurtheilung und unverantwortliche Duldung seiner Jugendstreiche. — Man sieht, dass dieses Stück nicht allein das Zeug zu einer wahrhaft erhabenen Tragödie hat, sondern auch, dass ausnahmsweise die blutigen Vorschriften des verwerflichen Ehrencodex am Schlusse nicht glorificirt, sondern der höhern moralischen Gerechtigkeit untergeordnet werden. Es ist höchlichst zu bedauern, dass nicht z. B. Calderon (unter dessen Namen das Stück fälschlicherweise im achten Bande der „*Escogidas*“ gedruckt ist) den Stoff unter die Hände bekommen hat; denn sehen wir zu, wie Moreto's selbständige Neubearbeitung ausgefallen ist, so erhalten wir ein gar klägliches Resultat. Von Einzelheiten und einer bessern Concentration der Handlung in technischer Beziehung abgesehen, genügt es, darauf hinzuweisen, dass Moreto frisch und fröhlich mit der Nachricht von der Geburt eines spanischen Prinzen und der dadurch veranlassten Begnadigung Sancho's schliesst. Hierdurch wird eine ergreifende Tragödie in ein gewöhnliches Raufboldstück umgewandelt. Die Veränderung des Schlusses bedingte ausserdem die Weglassung der Verwundung des alten Sancho, sowie das Streichen

der geschilderten Todesurtheil-Szene, welche letztere natürlich unter den veränderten Umständen zu einer unwürdigen Spiegelfechterei geworden wäre, mit andern Worten die Ausmerzung alles dessen, was das Originaldrama über eine Durchschnittscomödie emporhebt! Sogar in der Charakterschilderung zeigt sich die unheilvolle Veränderung, denn Herzog Alba und der alte Sancho sind bei Moreto zu zwei alten Polterern geworden, welche mit ihren eigenen tollen Jugendstreichen geradezu prahlen und demnach gar nicht das Recht hätten, über die Thorheiten Sancho's zu richten. Der kleinliche Gedankengang unsers Moreto, sowie der gänzliche Abgang tragischen Talents erhellt deutlich aus dieser seiner Neubearbeitung des ersten Dramas, in welchem er nur einen Act, und zwar nach dem Plan seiner Genossen oder nach einem ältern Stück in zeitgemässe Form gebracht hatte. Herr von Schack erwähnt nämlich (Anhang S. 68), dass nach einer ihm im Original vorgelegenen alten Rechnung des königlichen Schlosses in Madrid, Ende 1622 oder Anfang 1623, ein Drama „DON SANCHE EL MALO“ in den Gemächern der Königin aufgeführt worden sei. Dieses wird wohl das Original des ersten „TRA-VESURAS SON VALOR“ gewesen sein.

„EL PARECIDO“ ist eine interessante Comödie, in welcher jedoch der Zufall eine unverantwortlich grosse Rolle spielt. Eine eigene Wiederbearbeitung derselben unter Beibehaltung eines grossen Theils des Dialogs ist „EL PARECIDO EN LA CORTE“. Diese „Refundicion“ ist eine glückliche. Nicht allein hat Moreto die Rolle des Zufalls verkürzt, sondern auch eine bedeutend lebhaftere Katastrophe substituirt. Dass ihm Tirso's „EL CASTIGO DEL PENSÉQUE“ den Hauptgedanken zu beiden Stücken geliefert hat, lässt uns der Dichter auf einem Umwege deutlich erkennen. Sein Gracioso sagt nämlich einmal mit Bezug auf die Heldin:

*Porque, aunque calla, no otorga.*

Unsere Leser werden sich erinnern, dass „QUIEN CALLA, OTORGA“ der Titel des zweiten Theils von „EL CASTIGO DEL PENSÉQUE“ ist.

„LO QUE PUEDE LA APREHENSION“ ist ein verdienstliches Stück. Die Idee, dass sich der Herzog von Mailand in seine ihm von Angesicht unbekannte Muhme Fenisa verliebt, da

ihn deren Gesang bis zur Begeisterung entzückt, während er ihre „Eifersucht auf sich selbst“ durch Gleichgültigkeit gegen ihre Person erregt, als sie sich als Dienerin ihrer selbst vorstellt, erinnert an Tirso's „LA CELOSA DE SÍ MISMA“. Die Episode, dass der Herzog seine Braut, die Herzogin von Parma, durch Zurückschicken beleidigt und sie in die Arme ihres Begleiters, seines Vetters, treibt, findet sich in Lope de Vega's „MIRAD Á QUIEN ALABAIS“.

„LA MISMA CONCIENCIA ACUSA“ ist — was die zwei ersten Acte angeht — eine Neubearbeitung von Lope de Vega's „DESPERTAR Á QUIEN DUERME“. Den unsinnigen dritten Act Lope's hat Moreto durch einen bedeutend vernünftigeren ersetzt. Hält man aber Stück gegen Stück, so wird niemand die kernige, bilderreiche Schöpfung Lope's gegen das vernünftige, aber mattere Werk seines Nachahmers vertauschen wollen. Wer sich den Unterschied handgreiflich vor Augen führen will, lese die letzte Scene des zweiten Acts in beiden Dramen, denn hier — wie in „TRAVESURAS SON VALOR“ — ist es augenscheinlich, dass der des höchsten Aufflugs unfähige Geist Moreto's gar nicht begriffen hat, worin die Schönheit der Originalscene Lope's hauptsächlich liegt.

„EL MEJOR AMIGO EL REY“ folgt beinahe Scene für Scene dem Drama „CAUTELA CONTRA CAUTELA“, wenn auch nicht den Worten, so doch den Situationen nach. Weit entfernt jedoch, das Vorbild zu verbessern, hat es Moreto zu Wege gebracht, dass nahezu jede seiner kleinen Aenderungen eine Verschlechterung ist. Dies ist nicht allein in Bezug auf die Handlung, sondern auch auf die Diction der Fall, denn in „CAUTELA CONTRA CAUTELA“ ist letztere durchaus edel, in Moreto's Stück oft geziert. Dass letztere Arbeit auch mit Tirso's „EL AMOR Y EL AMISTAD“ Aehnlichkeit zeigt, rührt einfach daher, dass der Dichter von „CAUTELA CONTRA CAUTELA“ den Hauptgedanken Tirso's aufgegriffen, aber weit geistreicher ausgeführt hat.

„NO PUEDE SER“ ist eine Nachbildung des Lope de Vega'schen „EL MAYOR IMPOSIBLE“. Moreto's Stück ist überlegen in Führung der Handlung, aber weniger poetisch in der Sprache.

„El CABALLERO DEL SACRAMENTO“ (El Eneas de Dios)



folgt im ersten Acte ziemlich genau dem gleichnamigen Stücke des Lope de Vega. In der Weiterentwicklung geht indessen Moreto selbständig vor; seine Handlung ist vernünftiger und geschlossener als die seines Vorgängers und lässt sehr zu ihrem Vortheile das Mirakulöse vermissen. Im übrigen ist das Stück nur Mittelgut.

„EL CABALLERO“ stellt sich als Intriguencomödie in der Art der Calderon'schen dar. Sie ist fein angelegt, leidet aber unter der Unwahrscheinlichkeit, dass der Drehpunkt der Handlung, das Verschweigen eines Verlobungsvertrags zwischen zwei Liebenden, seitens ihrer Verwandten, vor diesen Liebenden selbst, unmöglich so lange vorhalten kann, als uns der Dichter zu glauben zumüthet.

„HACER DEL CONTRARIO AMIGO“ (Empezar á ser amigos) beruht ebenfalls auf recht unwahrscheinlicher Basis, zeigt aber eine sehr energische Hand in Führung der Handlung und Schreibart. Man glaubt bei Prüfung dieser Comödie eine mittelmässige von Calderon selbst oder das Werk eines strengen Nachahmers dieses Meisters vor sich zu haben. Geradezu unmöglich aber kann man sie für eine Schöpfung unsers Moreto halten, wenn man eine Anzahl seiner unzweifelhaft echten Comödien hintereinander studirt hat. Einen Beleg für diese Behauptung mag nachfolgende Stelle liefern:

**Violante.**

*Es intentar, que en un punto  
ese gigante de piedra,  
ese palacio del duque,  
esa fábrica soberbia  
(cuyos altos chapiteles  
compiten con las estrellas)  
ó se desmorone frágil,  
ó caduca se estremezca.  
Es querer que el Mongibelo  
de Sicilia, el monte Etna,  
farol de tantas provincias,  
volcan de tantas centellas,  
mónstruo de tantos abortos,  
urna de tantas pavesas,*

*dentro de un instante apague  
su ardiente naturaleza.  
Es pensar, que en el estío  
esas montañas de niebla,  
esos piélagos del viento,  
esos doseles de perlas,  
esos lienzos mal tejidos  
(cuyos hilos, cuyas hebras,  
si en un instante se traman,  
en otro instante se quiebran)  
pueden empañar los rayos  
del más luciente planeta,  
y eslo todo, pues lo es todo  
el imposible que intentas.*

Dabei sei bemerkt, dass dies keine vereinzelte Stelle ist, sondern dass sich ähnliche Redewendungen und Stil-Eigenthümlichkeiten in dem Stücke zu Dutzenden nachweisen lassen.

Dass Moreto's Autorschaft des eben besprochenen Dramas bisher noch nicht angezweifelt worden ist, mag theilweise an dessen Seltenheit, hauptsächlich aber daran liegen, dass es sowohl im 35. Band der „*Escogidas*“, als im apokryphen dritten Bande der Comödien Moreto's (Madrid 1681) unter seinem Namen abgedruckt ist. Diese Uebereinstimmung beweist jedoch gar nichts, denn der genannte apokryphische Band ist einfach eine piratistische Buchhändlerspeculation. Nicht weniger als acht der in demselben enthaltenen Comödien sind aus den „*Escogidas*“ abgedruckt. Um seinen Diebstahl zu bemänteln oder das Publikum glauben zu machen, er bringe etwas ganz Neues, hat der Verleger sämtliche acht Comödien unter andern Titeln gedruckt, als sie sich in den „*Escogidas*“ finden, und zwar in folgender Weise:

Titel in den „ <i>Escogidas</i> “.	Titel im dritten Band Moreto, 1681.
Bd. 19: <i>Los siete durmientes.</i>	— <i>Los más dichosos hermanos.</i>
„ 34: <i>El santo Cristo de Cabrilla.</i>	— <i>El Cristo de los milagros.</i>
„ „ <i>El azote de su patria.</i>	— <i>El esclavo de su hijo.</i>
„ „ <i>El galan secreto (Amescua).</i>	— <i>El secreto entre dos amigos.</i>
„ 35: <i>Empezar á ser amigos.</i>	— <i>Hacer del contrario amigo.</i>
„ 37: <i>Satisfacer callando.</i>	— <i>Los hermanos encontrados.</i>
„ 39: <i>Las mocedades del Cid (Cáncer).</i>	— <i>Las travesuras del Cid.</i>
„ 43: <i>Merecer para alcanzar.</i>	— <i>La fortuna merecida.</i>

Man sieht, dass sich der Pirat sogar nicht gescheut hat, Stücke anderer Autoren unter verändertem Titel seiner Sammlung Moreto'scher Comödien einzuverleiben und dass demnach die Beweiskraft seines Buches zur Feststellung der Autorschaft einer Comödie geradezu Null ist. Dies halte man bei der Besprechung der unmittelbar folgenden Stücke stets im Auge. — Nebenbei sei bemerkt, dass der sogenannte „wahrhafte dritte Band“ der Comödien Moreto's (1676) ein Stück Don Alonso de Castillo Solórzano's („*EL MARQUÉS DEL CIGARRAL*“) und eine Comödie zweifelhafter Autorschaft („*TODO ES ENREDOS AMOR*“) enthält, dass also der Unterschied zwischen sogenannten „ehrlichen“ Buchdruckern und ihren piratistischen Kollegen in bibliographischer Hinsicht nicht eben schwer in die Wagschale fällt.

„*LOS HERMANOS ENCONTRADOS*“ („*SATISFACER CALLANDO*“) ist ein abenteuerliches Stück im Stile der ersten Periode. Im

37. Band der „*Escogidas*“ (1671) und im apokryphen dritten Theil Moreto (1681) ist dasselbe unter Moreto's Namen, in einem weit frühern Buch aber, dem apokryphen 6. Band der „*Escogidas*“ (1653) unter dem Titel „SATISFACER CALLANDO Y PRINCESA DE LOS MONTES“ als Werk Lope de Vega's abgedruckt. Die Wahrscheinlichkeit spricht demnach für die Autorschaft des letztern, obgleich das Stück — innern Gründen nach — mehr einem Schüler Lope's als dem Meister selbst anzugehören scheint. Keinesfalls aber liest es sich, als ob es ein Werk Moreto's wäre.

„EL SECRETO ENTRE DOS AMIGOS“ ist in dem mehrfach erwähnten apokryphen Bande 1681 unter dem Namen Moreto's, im 34. Band der „*Escogidas*“ (1670) jedoch unter dem Namen Mira de Amescua's gedruckt. Die steife Sprache, sowie die ganze Construction des Stücks deuten auf letztgenannten Autor.

Auch „MERECER PARA ALCANZAR“ (LA FORTUNA MERECIDA) weist keine Spur der Diction Moreto's auf, ebensowenig zeigt die Construction der Fabel seine Hand. Das Stück liest sich, als ob es gegen Ende der ersten Periode geschrieben wäre. Als Beispiel, wie sehr der Stil von demjenigen Moreto's abweicht, diene folgende Stelle:

*¡Oh noche, prolíja siempre  
á los que tu sombra esperan,  
recuerda, si estás dormida,  
castiga las aves negras  
de tu carro, tiende el manto  
sobre las doradas huellas  
del sol, abollando luces*

*con las sombras de tus ruedas,  
que yo, en volviendo á tu claustro,  
para que entre aromas duermas,  
formaré tu lecho obscuro  
de bálsamos y canelas,  
porque, si es Fénix mi amor,  
quien me ampara, lo parezca!*

„LA TRAICION VENGADA“, in Einzeldrucken mit dem Titel „CUANTO HAGAS, TANTO PAGUES“ unter Lope de Vega's Namen veröffentlicht, darf dagegen, der Make und Diction, wenn auch nicht der Katastrophe nach, für das Werk unsers Moreto gelten. Es ist ein interessantes Stück und mag im allgemeinen recht wohl die Refundicion eines gleichnamigen von Lope de Vega sein. Die Katastrophe ist jedoch geradezu haarsträubend, und es ist unbegreiflich, wie Censur und Inquisition ein solches Drama passiren lassen konnten. — Ein Don Felix wird durch das Fehlschlagen aller seiner Absichten auf die Ehre und das Leben eines Don Diego so aufgebracht, dass er den schändlichen Streich ausführt, seinem Feinde bei

einer Maskenfeierlichkeit eine Ohrfeige zu verabreichen und dann im Gedränge zu verschwinden. Don Diego ist rasend über diese Beschimpfung und befolgt deshalb einen ebenso schändlichen als heidnischen Rathschlag, welchen ihm Don Lope de Figueroa (die gleiche Persönlichkeit, welche in Calderon's „EL ALCALDE DE ZALAMEA“ eine so charakteristische Rolle spielt) auf Befragen gibt. Derselbe besteht darin, dass Don Diego genau am Orte seiner Beschimpfung die erste beste Maske tödten solle. Dies geschieht, und der Zufall führt seinen Dolch in die Brust des verrätherischen Don Felix. — Man hat das Stück auch Rojas zuschreiben wollen, und die Katastrophe dürfte diesem Dichter wohl zuzutrauen sein, aber die durchaus reine Diction widerspricht dieser Annahme.

„INDUSTRIAS CONTRA FINEZAS“ und „PRIMERO ES LA HONRA“, zwei wenig bedeutende Dramen, scheinen Nachbildungen verlorener Stücke des Lope de Vega zu sein. Als Indicium diene nachstehende Bilderreihe in „INDUSTRIAS CONTRA FINEZAS“, welche bei Lope sehr gewöhnlich, bei Moreto höchst verdächtig ist und deshalb wohl aus dem benutzten Lope'schen Stücke stehen geblieben sein mag:

*Tomad aquí posesion  
de un reino mejor que Hungría:  
Palacio es mi corazon,  
y si quereis galería,  
tiene mi imaginacion  
pinturas de original;  
mis pensamientos os den  
con distincion cada cual,*

*fábulas, los de mi bien,  
y historia, los de mi mal.  
Para el adorno interior,  
colgadura es la esperanza,  
porque defiende el rigor  
del frio de la tardanza  
en el invierno de amor —*

und so fort durch weitere dreissig Verse. Zur gleichen Vermuthung berechtigt bei „PRIMERO ES LA HONRA“ die Scene im dritten Act zwischen Porcia und dem gefangenen Admiral am Kerkergeritter, sowie der zeitweilige Wahnwitz Federico's, ein seelisches Moment, welches bei Lope eine nur allzu häufige Anwendung gefunden hat. Man beachte ferner die Uebereinstimmung zwischen der Disposition dieser Comödie und der Lope'schen „LA LEY EJECUTADA“. In beiden Stücken sind die zwei ersten Acte aus einem Gusse und schliessen mit dem vermeinten Tode Lisarda's (in „LA LEY EJECUTADA“) und Porcia's (in „PRIMERO ES LA HONRA“); in beiden schliesst sich ein dritter Act mit vagirender Handlung an, ein Um-



stand, welcher bei Lope sehr oft wiederkehrt, aber Moreto sonst nirgends vorgeworfen werden kann.

„SIN HONRA NO HAY VALENTÍA“ ist ein Stück mit ausserordentlich ungleichem Stil, eine Seltenheit bei Moreto. Ein Theil liest sich wie die Verse Lope's und seiner nächsten Schüler, ein anderer zeigt die gewöhnliche Schreibart unsers Dichters, ein dritter ist aufgeblasen und cultistisch. Ebenso wenig ist die Handlung zu loben. Was soll man zu einer Herzogin sagen, welche — die Abneigung ihres Gemahls bemerkend — selbst nach Rom geht, vom Papste einen Dispens zur Ehescheidung erwirkt, dann in Verkleidung eines päpstlichen Curials, mit einer Brille auf der Nase, nach Neapel zurückkehrt, ihren Gemahl von seiner Ehefessel befreit und schliesslich frisch und fröhlich einen Andern mit ihrer Hand beschenkt, von dessen Liebe zu ihr oder ihrer Liebe zu ihm vorher gar keine Rede war? Für eine solche Possenreisserei scheint die Trennung einer durchaus legitimen Ehe gewiss keine geeignete Grundlage.

„AMOR Y OBLIGACION“, „FINGIR Y AMAR“, „LA CONFUSION DE UN JARDIN“, „LOS ENGAÑOS DE UN ENGAÑO Y CONFUSION DE UN PAPEL“ sind unbedeutende Dramen und dürfen zur Dutzendwaare unsers Dichters gezählt werden.

„LA NEGRA POR EL HONOR.“ Die zwei ersten Acte dieser Comödie sind ohne besonderes Verdienst, der dritte ist in der Handlung so überladen und unsinnig wie eine Anzahl dritter Acte Lope de Vega's. Nicht weniger als dreimal soll eine Dame von ihrem verschmähten Liebhaber vergewaltigt werden, und das letzte mal rettet sie sich nur durch Verkleidung als männlicher Negersklave mit geschwärztem Gesicht. Der überlistete Ehrenräuber, welcher ausserdem ihrem Vater einen Backenstreich gegeben hatte und deshalb von ihr (in Männertracht) zum Duell gefordert worden war, wird Bandit. Als solcher hat er dann noch Gelegenheit, den Grossmüthigen zu spielen, da alle Personen, die er beleidigt hat, in seine Hände fallen! Es ist unbegreiflich, wie der Dichter von „EL DESDEN CON EL DESDEN“ einen solchen Unsinn zusammenschreiben konnte, wenn man nicht — in diesem Falle zu seiner Ehre — annehmen will, er habe den Stoff eines ältern Stücks geplündert.

„YO POR VOS Y VOS POR OTRO.“ Don Iñigo de Mendoza

und Don Enrique de Ribera sind von einem alten Freunde, Don Gomez de Cabrera, von Mexico nach Madrid berufen worden, um sich mit dessen Töchtern Margarita und Isabel zu vermählen. Als die Freunde nach Madrid kommen, finden sie Don Gomez todt und ihr Verhältniss zu den Bräuten in der schlimmsten Verfassung, denn durch eine Verwechselung hat seinerzeit Margarita das Porträt Don Enrique's, Isabel dasjenige Don Inigo's erhalten, und beide haben sich, diesen Porträts nach, sterblich in die Unrichtigen verliebt. Dies wäre nun nicht so schlimm, wenn nicht umgekehrt Don Inigo und Don Enrique auf Grund der ihnen richtig gesandten Porträts eine heftige Neigung für die ihnen thatsächlich bestimmten Bräute gefasst hätten. Auf diese Art will die Rechnung zur Verzweiflung der vier Brautleute durchaus nicht stimmen. Hier muss nun — wie so oft in ähnlichen Fällen — der Scharfsinn eines geriebenen Dieners die Ausgleichung dieser Gegensätze anbahnen. Er räth den Freunden, Liebe zu den sie Liebenden zu heucheln, ihr bisheriges Benehmen dadurch zu erklären, dass sie ihre wahre Neigung bis jetzt aus Furcht vor dem mit dem ihrigen nicht übereinstimmenden Temperamente der sie liebenden Damen verborgen gehalten hätten, und deren Liebe alsdann durch brüskes Schautragen ihrer angeblich entgegengesetzten Charaktere in Antipathie umzuwandeln. Da Margarita ernsten, Isabel freiern Temperaments ist, so fingirt Don Enrique Liederlichkeit, Don Inigo übertriebene Eifersucht. Es gelingt beiden wirklich, die Damen derart zur Verzweiflung zu bringen, dass jede die Untugenden des Nichtgeliebten, ihr ursprünglich Bestimmten, als erträglicher ansieht und demnach schliesslich die Paare in der Weise vereinigt werden, wie es der Wunsch des Vaters und der Werber ursprünglich war. — Wenn auch die vierfachen Verliebungen auf Porträts hin nicht allzu wahrscheinlich sind, so verdient doch die auf psychologischer Grundlage aufgebaute, die Charaktere gebührend berücksichtigende, geistreich und fein geführte Handlung uneingeschränktes Lob.

„TRAMPA ADELANTE“ ist ein frisches, prickelndes Intriguenstück leichtern Schlages, in welchem die ohne Vorwissen seines Herrn verübten Prellereien eines verschmitzten Dieners die Hauptwürze bilden.

„LA OCASION HACE AL LADRON“ ist zu drei Viertheilen

der Comödie „LA VILLANA DE VALLECAS“ von Tirso de Molina nahezu wörtlich nachgeschrieben. Die wenigen Aenderungen, welche Moreto mit der Handlung vorgenommen hat, sind zu loben; besonders ist die Katastrophe auf einfachere, technisch und künstlerisch wirksamere Weise herbeigeführt. Trotzdem kann diese Art der Benutzung fremden Eigenthums (ohne jegliche Angabe des Vorbildes) nur als Diebstahl gebrandmarkt werden, womit jeder einverstanden sein wird, welcher die beiden Comödien hinter einander liest. — Eine kleine Textänderung verdient besondere Erwähnung. Bei der Unterhaltung der zwei Hauptliebhaber im Gasthause wird in beiden Comödien nach Neuigkeiten im Theaterfache gefragt. Bei Tirso lautet die Antwort, dass die Comödien Lope de Vega's, bei Moreto, dass diejenigen Calderon's augenblicklich am meisten geschätzt würden: eine bezeichnende Aenderung!

„DE FUERA VENDRÁ“ ist eine frische Comödie, nach dem Muster der Lope'schen „¿DE CUÁNDO ACÁ NOS VINO?“ geschnitten; ausserdem hat Moreto die reizende Anfangsscene von Lope's „EL ACERO DE MADRID“ benutzt. Die Veränderungen Moreto's sind im ganzen wenig wichtig. Wie bei „LA OCASION HACE AL LADRON“ ist die Katastrophe lebhafter geworden, aber „DE FUERA VENDRÁ“ hat diesem Stücke gegenüber den Vorzug, dass es seinem Muster nicht abgeschrieben, sondern künstlerisch nachgebildet ist.

Die gleiche Bemerkung passt auf „EL LINDO DON DIEGO“, jedoch mit dem Zusatze, dass dieses Stück seinem Vorbilde, Don Guillem de Castro's „EL NARCISO EN SU OPINION“ in jeder Beziehung überlegen ist. Moreto hat die handelnden Personen richtiger gruppirt, die Handlung besser geführt und dieselbe durch sich natürlich anschliessende Episoden bereichert. Ausserdem hat er die Charaktermalerei sorgfältiger behandelt und aus einem originell erfundenen, jedoch etwas roh bearbeiteten Stoffe ein Meisterwerk geschaffen. Nichts kann köstlicher sein, als die Schilderung des Gecken Don Diego durch den Lakaien Mosquito am Anfange des ersten Acts, sowie die etwas später folgende Scene Don Diego's vor dem Spiegel. Diese Scene hat ein Vorbild in der ersten Scene von Don Guillem's Stück, aber eine Vergleichung der beiden fällt auf das entschiedenste zu Gunsten Moreto's aus.

Der Hauptgedanke des Lustspiels „EL LICENCIADO VI-

DRIERA“ ist mittelbar oder unmittelbar der gleichbetitelten Novelle des Cervantes entnommen. Während aber in dieser die fixe Idee des Helden, sich als von Glas angefertigt zu betrachten, eine wirkliche, infolge eines Zaubertranks entstandene ist, wird diese Narrheit bei Moreto nur fingirt. Von einer Nachahmung der Novelle kann daher keine Rede sein, da auch im übrigen die Handlung durchaus verschieden ist. Dass der Carlos des Moreto durch angebliche Tollheit dasjenige erreicht, was seinen glänzenden Thaten mit der Feder und dem Schwerte versagt blieb, ist mehr ein satirischer, als ein dramatischer Gedanke, der ohnedem nicht besonders geschickt ausgeführt ist.

Geschichtlichen und traditionellen Inhalts sind folgende Stücke:

„ANTIOCO Y SELEUCO.“ Dieses Drama behandelt die wohlbekannte Ueberlieferung, dass der Prinz Antiochus sich in die Braut seines Vaters Seleucus verliebt, diese Leidenschaft zu unterdrücken gesucht und sich dadurch ein Seelenleiden zugezogen, welches ihn an den Rand des Grabes gebracht, dass der bekümmerte Vater durch den feinen Menschenkenner Erisistratus die Ursache dieser Schwermuth erforscht und trotz heftigen Seelenschmerzes die Braut dem unglücklichen Sohne abgetreten habe. Die Maché des Stücks ist eine gute; die seelischen Regungen der Personen sind mit grosser Geschicklichkeit dargestellt, aber die feurige Sprache echter, tiefer Leidenschaft findet sich ebenso wenig in diesem, als in den andern Werken des Dichters.

Ein Stück ähnlichen Schlages ist „LA FUERZA DE LA LEY“, in welchem die unwahrscheinliche alte Anekdote verwerthet wird, dass der gleiche Seleucus, welcher seinen Sohn Demetrius wegen eines Ehebruchs zum Ausstechen beider Augen verurtheilen muss, sich selbst zum Verluste eines Auges bereit erklärt, um dem Prinzen eins belassen zu können, ohne das von ihm selbst gegebene Gesetz zu verletzen. Mit Recht macht sich der Gracioso am Schlusse des Stücks über die abgeschmackte Katastrophe lustig (er ruft: „Es leben die zwei einäugigen Könige!“), denn eine Gesetzesverdrehung liegt ebenso gut auf diese Weise vor. Dass Moreto zu diesem Stücke wahrscheinlich ein directes dramatisches Vorbild hatte, wird durch eine Stelle in Lope de Vega's „EL MARQUÉS DE MANTUA“ angedeutet:



*Otro, por quebrar su ley. (eher „guardar su ley“)  
 u. ojo se sacó á sí  
 y otro á su hijo“,*

denn die Anspielung wäre bei dem weitaus überwiegenden Theile der damaligen Zuhörerschaften sicher ganz verloren gegangen, wenn sie auf nichts Actuelleres als das alte Histörchen Bezug genommen hätte.

„LOS JUECES DE CASTILLA“ ist ein im „lenguaje antiguo“ geschriebenes Drama, welches uns in interessanter Weise ein Stück altspanischer legendenhafter Geschichte vorführt. Das Stück ist jedenfalls dem verlorenen gleichbetitelten des Lope de Vega nachgebildet, denn es finden sich Stellen, welche Moreto offenbar wörtlich von Lope herübergenommen hat, wie z. B. am Anfange des zweiten Acts:

*Mejor que su cetro el rey,  
 tomo el timon, cargo el pecho,  
 rompiendo el rudo barbecho  
 al tardo paso del buey.*

*Con gusto y paciencia sigo  
 su grave huella, admirando,  
 que va en la tierra tirando  
 reglas en que escriba el trigo —*

u. s. f. bis zum Schlusse der Rede Ramiro's. Dass es aber — wie schon behauptet worden ist — mit dem Stücke Lope's ganz identisch sei, ist nicht möglich, denn einer solchen Annahme widersprechen der allgemeine Ton der Moreto'schen Composition, einzelne Ausdrücke (wie z. B. der Lieblingsausdruck Moreto's: „Arroga“ für „Hopp!“), sowie der durchaus entscheidende Umstand des Abdrucks in dem von Moreto selbst autorisirten ersten Band seiner Comödien, Madrid 1654. Als ergänzender Beweis mag ausserdem die Vergleichung mit La Hoz y Mota's „EL DESEADO PRÍNCIPE DE ASTURIAS“ dienen, welche der Leser bei unserer Besprechung dieses Dichters finden wird.

„CÓMO SE VENGAN LOS NOBLES“ behandelt den gleichen Stoff wie Lope de Vega's „EL TESTIMONIO VENGADO“. Eine Nachahmung dieses Stücks ist indessen Moreto's Arbeit nicht. Vergleicht man die Behandlung der Fabel seitens beider Dichter, so stellt sich diejenige Lope's als loser gefügt, naiver und malerischer, diejenige Moreto's als überdachter, vernünftiger, aber bedeutend farbloser dar, Unterschiede, welche nicht allein bei diesem Stücke, sondern im allgemeinen festgehalten werden dürfen.

Ehe wir zur Besprechung des berühmten Dramas „EL VALIENTE JUSTICIERO“ übergehen, muss dessen Vorbild: „EL

REY DON PEDRO EN MADRID Y EL INFANZON DE ILLESCAS“ einer Prüfung unterzogen werden, nach welcher Moreto's Stück kurz abgehandelt werden kann.

Ueber die Autorschaft des „INFANZON DE ILLESCAS“ herrscht einiges Dunkel; in alten Drucken wird dieselbe theils Lope de Vega, theils Calderon, in einem alten Manuscript dem Claramonte, in einem neuern dem Tirso de Molina zugeschrieben. Bezüglich Lope's liegt wohl nur die leichtfertige oder absichtliche Verwechselung eines alten Druckers mit der Comödie ähnlichen Titels „EL CABALLERO DE ILLESCAS“ von Lope vor, denn nichts Anderes kann zu dieser Vermuthung den geringsten Anlass geben. Was Calderon angeht, so hat Vera Tassis ausdrücklich dessen Autorschaft zurückgewiesen. Für Tellez (Tirso de Molina) lassen sich viele Stellen des Dramas ins Treffen führen, andere können jedoch kaum von ihm herrühren. Andrés de Claramonte endlich war ein zu beschränkter Geist, als dass man demselben die grossartige Conception des Dramas zutrauen könnte. Alles dies führt Hartzenbusch zu der Vermuthung, die beiden letztgenannten Autorschaften möchten durch die Annahme, Claramonte habe ein Stück von Tellez überarbeitet, zu vereinigen sein. Aber selbst diese Rolle Claramonte's war auf einer so schwanken Grundlage bisher nur eine Hypothese, die indessen durch nachstehende Erwägungen zur Gewissheit wird. Im zweiten Auftritt des zweiten Actes unsers „INFANZON DE ILLESCAS“ hat ein Dichter Namens „Clarindo“ eine kurze Audienz bei König Pedro. Der gleiche Clarindo erklärt in der 24. Scene desselben Acts dem König — nach Absingen einer Romanze im Vorzimmer —, er habe dessen Erlebnisse schreiben wollen („EL REY DON PEDRO EN MADRID“ ist der Beitel des „INFANZON DE ILLESCAS“). Nun ist aber „Clarindo“, einem Eingangsgedicht von Claramonte's „FRAGMENTO Á LA PURÍSIMA CONCEPCION DE MARÍA“ (Sevilla 1617) zufolge, das Pseudonym Claramonte's.

Nach Feststellung dieses Punktes gehen wir zu der Besprechung des Stückes selbst über, welches trotz seiner ungelenten Handlung, durch die Grösse der Conception und die scharfe Charakterzeichnung einen hervorragenden Platz in der altspanischen Dramatik verdient.

Don Tello García de Fuenmayor, ein hochfahrender und

gewalthätiger Edelmann von Illescas, hat Elvira, ein schönes Landmädchen, entehrt, sie alsdann verstossen und einem seiner Escuderos, Don Rodrigo, dessen Braut Leonor geraubt, um sich mit ihr zu vermählen. Der König Pedro der Grausame von Castilien kommt auf dem Wege von Sevilla nach Madrid in die Nähe von Illescas. Sein Pferd stürzt, er tödtet dasselbe in der ersten Wuth und trifft dann auf die unglückliche Elvira, welche ihm ihre Leidensgeschichte anvertraut. Empört über solche Willkür in seinem Reiche, gibt er sich für einen Günstling seiner selbst aus, verspricht Elvira seine Verwendung und macht sich dann auf, um den übermüthigen Edelmann persönlich kennen zu lernen. Bevor er an dessen Schlosse anlangt, stellt sich ihm der Schatten eines von ihm mit eigener Hand in der Kirche ermordeten Geistlichen in den Weg, kündigt ihm an, dass er ihn in Madrid erwarte, schwingt sich zum Entsetzen des Königs auf dessen todes Pferd und sprengt davon. Der König setzt seinen Weg zu Don Tello fort, stellt sich demselben als einfacher Hidalgo vor, wird herablassend empfangen, muss aber vieles Unangenehme über sich hören. Denn abgesehen davon, dass sich Don Tello über die unmittelbare Königsgewalt geringschätzig äussert, legt er ihm auf seinen Vorwurf bezüglich Leonor's die höchst zutreffende Frage vor, was denn König Pedro's Vermählung mit Doña Maria de Padilla Anderes sei? Trotz seines aufbrausenden Temperaments hält der König an sich, um Don Tello in Madrid mit mehr Sicherheit und Nachdruck strafen zu können.

Zweiter Act. In Madrid angelangt, lockt der König Don Tello mittels eines schmeichelhaften Briefes in den Palast, ermüdet ihn erst durch Aufhalten in verschiedenen Vorzimmern, behandelt ihn dann mit Geringschätzung und zur Schau getragener Gleichgültigkeit und geht schliesslich zu Vorwürfen und thätlichen Mishandlungen über. Zu dieser Schmach gesellt sich die Beschämung Don Tello's, nach Abgang des Königs mit Elvira und Leonor confrontirt und alsdann verhaftet zu werden. — Der König hat sich unterdessen in seine Gemächer zurückgezogen und fordert die ihn bedienenden Caballeros auf, mit ihm zu fechten. Aus Furcht vor seinem jähzornigen Temperament will keiner diese Ehre annehmen. Als sich nach langem Drängen sein Günstling Fortun dazu bereit findet und gleich verwundet wird, gehen die Andern

ab. Der König schmäh't sie als Feiglinge und will weiter fechten, da stellt sich ihm der Schatten des Geistlichen gegenüber und zeigt ihm, dass er an einer wesenlosen Gestalt einen übermächtigen Gegner habe.

Dritter Act. Don Tello wird zum Tode verurtheilt. Das gleiche Schicksal soll Don Rodrigo treffen, welchem der König als „Caballero“ gerathen, als „König“ aber abgerathen hatte, die Rache gegen Don Tello selbst in die Hand zu nehmen, und welcher infolge dessen im Palast den Degen auf den Räuber seiner Braut gezogen hatte. Die Thränen Elvira's und Leonor's fruchten anscheinend nichts bei dem König, welcher ihnen vorhält, dass sie selbst nur Gerechtigkeit gefordert hätten. Im Geheimen hat Don Pedro jedoch andere Absichten. Er will Don Tello unerkant befreien, ihm aber vorher beweisen, dass er ihm nicht nur als König, sondern auch als Mann überlegen ist, was dieser bezweifelt hatte. Er führt deshalb nächtlicher Weile und in Verhüllung den Edelmann aus dem Kerker ins Freie, bedeutet ihm, zu warten, bis er das zu seiner Flucht bestimmte Pferd herbeiführe, kehrt dann von einer andern Seite her zurück, fordert einen Streit heraus, kämpft mit Don Tello und wirft ihn besiegt zu seinen Füßen. Eine herbeigebrachte Fackel zeigt dem gedemüthigten Edelmann, wer sein Besieger ist; er gesteht dessen Ueberlegenheit ein und flüchtet auf dem für ihn bereit gehaltenen Pferde. Der König bleibt, stolz auf den gefeierten Triumph zurück, wird aber sofort wieder an die Eitelkeit menschlicher Kraft erinnert, denn zum dritten male erscheint der Schatten, weissagt ihm den Tod durch die Hand seines Bruders, wenn er sich nicht bessere, und befiehlt ihm, in Madrid ein Kloster zu bauen, damit seine (des Geistlichen) Seele aus der ewigen Glut in das Fegefeuer eingehen könne. Alsdann reicht er Don Pedro — wie in „EL BURLADOR DE SEVILLA“ der Comthur Don Juan — die Hand, deren sengende Hitze nicht zu ertragen ist. Der König lässt in der Bestürzung seinen Lieblingsdolch liegen, welchen ihm der Schatten entrissen und dann zur Erde geschleudert hatte, und kehrt nach Madrid zurück. Sein Halbbruder, Don Enrique de Trastamara, welcher auf dem Wege nach der gleichen Stadt ist, um sich ihm zu Füßen zu werfen, findet den Dolch und gläubt, durch Rückgabe desselben einer günstigen Aufnahme sicher zu sein. Die Weissagung des



Schattens in Verbindung mit diesem Umstande wecken zwar bei Don Pedro bange Ahnungen, aber die Demuth Enrique's entwaffnet ihn. Das Gefolge des letztern hat unterdessen den mit verdächtiger Eile flüchtenden Don Tello festgenommen und in den Palast gebracht. Der König begnadigt ihn unter der Bedingung, dass er sich mit Elvira vermähle; ebenso erhält Don Rodrigo Verzeihung und die Hand Leonor's.

Es fällt auf den ersten Blick auf, dass die Episoden, d. h. die drei Erscheinungen des von dem König ermordeten Geistlichen und das dreimalige Auftreten Don Enrique's dramatisch ganz ungerechtfertigt sind, wenn man, wie es gewöhnlich geschieht, als Hauptgedanken des Dramas den Vorfall mit dem übermüthigen Edelmann annimmt. Forscht man aber ernstlich nach dem Grunde, aus welchem der Dichter diese Episoden eingeflochten hat, so kann man nur zu dem Ergebnisse gelangen, er habe damit den wahrhaft gross gedachten Plan verfolgt, die Worte der heiligen Schrift zu verkörpern: „Richtet nicht, auf dass ihr nicht gerichtet werdet!“ Denn während der König als unbeugsamer Gerechtigkeitseiferer dargestellt wird, sehen wir durch die Vorführung des Schattens, dass er selbst durch Begehen einer himmelschreienden Sünde (die Ermordung des Geistlichen in der Kirche) der höhern Gerechtigkeit verfallen ist, und gleichzeitig wird uns durch die mehrfache Vorführung Don Enrique's das Werkzeug dieser Gerechtigkeit sichtbar gemacht. Dieser erhabene, echt tragische Gedanke hätte allerdings deutlicherer Heraushebung bedurft und muss selbst Moreto entgangen sein, wie ihm auch die Erhabenheit der tragischen Scenen des ersten „*TRAVESURAS SON VALOR*“ entgangen ist. Nur das Fehlen dieser Erkenntniss konnte auch spätere Kritiker (welche nicht die spanische Nationaldramatik als Ganzes, sondern nur den allgemein bekannten „*Valiente Justiciero*“ im Auge hatten) veranlassen, die Aufmerksamkeit des Publikums darauf zu lenken, dass im Gegensatze zu der Chronik Ayala's und den alten Volksballaden, der durch dieselben festgestellte grausame Charakter Pedro's I. in der jüngern dramatischen Poesie nur als ein „strenge Gerechtigkeit üben-der“ erscheine und letztere Auffassung ebenso viel Berechtigung haben möge, als die erstere. Dieser Gegenstand ist in seinen

allgemeinen Zügen nach Besprechung des Lope'schen Dramas „LOS RAMIREZ DE ARELLANO“ (Bd. I, S. 159 fg.) eingehend von uns beleuchtet worden. Mit besonderer Beziehung auf den „INFANZON DE ILLESCAS“ (und hiermit auch auf dessen sklavische Nachahmung: „EL VALIENTE JUSTICIERO“) ist Obigem lediglich beizufügen, dass auch hier das grausame Naturell des Königs nur in dessen eigenem Munde als Gerechtigkeitseifer entschuldigt, uns dagegen durch den Schatten in nicht misszuverstehender Weise vor Augen geführt wird. Nicht genug damit, sind die Auslassungen Don Tello's über des Königs Verhältniss zu seiner Geliebten, Doña María de Padilla, sowie seine Anspielungen auf die unglückliche Königin Doña Blanca offenbar des Dichters eigene Gedanken.

Ob der Dichter des „INFANZON“ das Lope'sche Drama „EL MEJOR ALCALDE EL REY“ gekannt hat, ist zweifelhaft, wenn auch eher wahrscheinlich, da die Namen des Edelmannes Don Tello und der geraubten Elvira in beiden Stücken übereinstimmen. Jedenfalls aber hat er eine durchaus selbständige Schöpfung hervorgebracht, denn er hat den Charakter des hochfahrenden Edelmannes dadurch total verändert, dass dieser nur von seiner Unabhängigkeit vom König prahlt, während er dessen Befehlen Folge leistet. Ebenso hat er, trotz der Substituierung des grausamen Pedro I. für Alfons VII., den Charakter des Königs gemildert, denn Alfons begibt sich mit nur zwei Edel-leuten in die Höhle des Löwen selbst, während Pedro den Infanzon in seinen Palast kommen lässt, wo er ihn vollständig in seiner Gewalt hat. Dass die Katastrophen der beiden Stücke verschiedenen sein mussten, ergibt sich aus dem Gesagten von selbst.

Ehe wir dieses höchst merkwürdige Drama verlassen, sei noch als vortrefflicher Zug erwähnt, dass von den drei Erscheinungen des Schattens die erste stattfindet, als Don Pedro nach Elvira's Erzählung in vollem Gerechtigkeitseifer erglüht, die zwei andern — nach der Fechtscene und nach dem glorreichen Zweikampf mit Don Tello — in Augenblicken, in welchen das Selbstgefühl und der Stolz auf seine körperliche Kraft die Seele des Königs ungebührlich angeschwellt hatten und er einer Mahnung an seine menschliche Nichtigkeit bedurfte.

Um nun auf Moreto's „EL VALIENTE JUSTICIERO“ zu kommen, so ist wenig nachzuholen, da er den „INFANZON DE ILLESCAS“ knechtisch nachgeahmt und lange Stellen beinahe

wörtlich herübergenommen hat. Die Unterschiede zwischen den beiden Dramen beschränken sich auf etwa Folgendes. Bei Moreto ist aus dem Landmädchen Elvira eine Doña Leonor geworden; der Brautraub Don Tello's wird uns auf offener Scene vorgeführt; die drei Geistererscheinungen sind auf eine reducirt; Tello kehrt im Angesicht des Todes zu seiner Liebe für Leonor zurück. Letzterer Umstand ist vielleicht die einzige Verbesserung Moreto's, denn hierdurch ruft er unser Mitleid für den gebeugten Edelmann wach und bereitet dessen Begnadigung am Schlusse vor. Ferner findet bei ihm diese Begnadigung auf Bitten Don Enrique's statt, eine Aenderung, welche durchaus unnöthig erscheint. Die schöne Fechtscene hat er weggelassen.

Der Nimbus, mit welchem die Kritik das Stück Moreto's vor Bekanntwerden des „INFANZON DE ILLESCAS“ mit Recht umgeben hatte, muss nach Obigem schwinden und auf das Vorbild übertragen werden, das er so unbarmherzig geplündert hat.

Es bleiben uns noch die Dramen religiösen Inhalts und die eigentlichen Heiligenstücke zu besprechen.

„LA CENA DEL REY BALTASAR“ zeigt — mit Calderon's Auto „LA CENA DE BALTASAR“ verglichen — recht augenscheinlich die Inferiorität Moreto's, was wahrhaft grosse Gedanken betrifft. Bei Calderon durchschauert uns, wie den unglücklichen Balthasar selbst, die unwiderstehliche, erhabene Grösse des allmächtigen und einzigen Gottes, welcher dem verstockten Sünder das Todesurtheil an die Wand schreiben lässt; in zweiter Linie packt uns die philosophische Einkleidung des gewaltigen Stoffes. Nichts von alledem bei Moreto; sein „Gastmahl des Balthasar“ ist eine gewöhnliche Comödie, in welcher Balthasar (Belsazzar), Cyrus u. s. w. etwa die gleichen Rollen spielen wie die fabelhaften Fürsten von Albanien und Siebenbürgen in den novellesken „Comedias de cuerpo“ der Epoche.

Besser ist das Stück „LOS SIETE DURMIENTES“. Dasselbe behandelt die Geschichte der sieben Söhne des Dictators Valerius von Ephesus, welche als neubekehrte Christen auf Befehl des Kaisers Decius in einer Höhle lebendig begraben werden, aber nur in einen tiefen Schlaf verfallen, aus welchem sie 200 Jahre später während der Regierung des Kaisers Theodosius erwachen, als die Höhle zufällig durch grabende Landleute freigelegt wird. Der Unterschied beider Zeitalter,

welcher den unbewussten Schläfern wie ein Traum vorkommt, ist interessant geschildert, jedoch nicht in vollem Maasse ausgenützt. Die Hauptschwäche des Stücks ist der alberne Gracioso, ein Geistesverwandter seines ebenso abgeschmackten Collegen in „LA CENA DEL REY BALTASAR“.

„EL CRISTO DE LOS MILAGROS“ ist ein schwaches Machwerk mit schlecht disponirter Handlung; es behandelt die Wunderthaten eines in Cabrilla aufgestellten Christusbildes, einer Copie des, der Legende nach, von Nicodemus nach der Natur gemalten Bildnisses.

„EL ROSARIO PERSEGUIDO“, ein Drama, von welchem der Verfasser ein unter dem Namen Moreto's, ein anderes unter demjenigen eines „Ingenio de esta Corte“ gedrucktes Exemplar besitzt, kann unmöglich von Moreto herrühren. Die Derbheit des Plans und der Ausführung, die fast durchgehends angewendeten Redondillas, das Sprachgepräge der frühesten Nachahmer Lope de Vega's, die urwüchsige, handgreiflich derbe, aber für ein noch unverdorbenes Publikum höchst belustigende Komik, schliesslich sogar die Bühnenweisungen (z. B. „Sale el Rey enojado, y dice“) deuten auf das Ende des sechzehnten oder den Anfang des siebzehnten Jahrhunderts hin. Wie die Comödie „SAN LUIS BELTRAN“ von dem der gleich frühen Periode angehörigen Gaspar de Aguilar, unter Moreto's Namen gedruckt ist, so muss „EL ROSARIO PERSEGUIDO“ auf gleiche Art mit seiner Flagge gedeckt worden sein. Was den wirklichen Verfasser angeht, so lässt sich ohne besonderen Zwang annehmen, dass es ein gewisser Pedro Diaz ist, welchen Rojas Villandrando in seinem „VIAJE ENTRETENIDO“ in folgenden Ausdrücken erwähnt:

*Hizo Pedro Diaz entonces  
la (Comedia) del Rosario, y fué buena.*

Das Urtheil des guten Rojas, dass die Comödie gut gewesen sei, kann allerdings nur von seinem Standpunkt als Schauspieler aus gerechtfertigt werden, denn sie hat entschieden keinen poetischen Werth, wohl aber die schon oben erwähnte, für den Schauspieler höchst schätzenswerthe Eigenschaft, durch Einstreuen eines beträchtlichen Quantum handgreiflicher, zwerchfellerschütternder Komik denjenigen Theil der Zuhörer bei guter Laune zu erhalten, auf welchen es am meisten ankam: die Mosqueteros, die „Gründlinge des Parterres“.



„EL MÁS ILUSTRE FRANCÉS, SAN BERNARDO“ ist ein unzusammenhängendes Stück in der Art der Heiligendramen Lope de Vega's. Was darin dem Zuschauer zugemuthet wird, mag schon aus der blossen Erwähnung hervorgehen, dass die Jungfrau Maria dem Heiligen während einer Verzückung erscheint und ihm aus ihrer Brust zu trinken gibt, um ihn zum Milchbruder Christi zu machen.

„LA MILAGROSA ELECCION DE SAN PIO V“ scheint die Neubearbeitung eines Stücks von Claramonte zu sein, denn es wird darin ein Lied von dem Poeten „Clarindo“ gesungen und gleichzeitig darauf hingewiesen, dass derselbe „dichte, um sich zu ernähren“. Beides sind Umstände, welche im „INFANZON DE ILLESCAS“ erwähnt werden und dorten, sowie bei den biographischen Notizen über Claramonte besprochen worden sind. — Das Stück an sich ist ein mittelmässiges; sein Inhalt geht aus dem Titel hervor.

„EL ESCLAVO DE SU HIJO“ (El azote de su patria) behandelt die Geschichte eines bekehrten venetianischen Renegaten. Das Stück ist ganz im Stile Lope de Vega's geschrieben; es hat dessen blühende Sprache, dessen lose gefügte Handlung und ist — gegen die Gewohnheit Moreto's — fast durchgehends gereimt. Die Autorschaft des letztern erscheint demnach aus innern Gründen zweifelhaft, während die äussern Indicien: Abdruck im 34. Bande der „*Escogidas*“ unter Moreto's Namen und Nachdruck im apokryphen dritten Bande Moreto (Madrid 1681) kaum als Gegengewicht gelten dürften. Eine höchst merkwürdige Figur des Stücks ist ein närrischer Heiliger in der Art des „Loco cuerdo“ von Valdivieso.

„EL LEGO DEL CÁRMEN“ (San Franco de Sena) schildert die in der altspanischen Dramatik so oft wiederkehrende Seelenrettung eines gottlosen Verbrechers durch ascetische Busse. Zwei Reminiscenzen an frühere Stücke — an sich unwichtig — mögen den Beweis liefern, wie Moreto's Gehirn eine wahre Vorrathskammer für eingeheimstes poetisches Material war. Moreto's Lucrecia soll sich mit einem krüppelhaften Mailänder, Namens Fabricio, vermählen. Alles dies stimmt bis auf die Namen, den Habitus und das Vaterland der Personen mit einer Episode in Lope de Vega's „*LA MAL CASADA*“, während die rührende Zärtlichkeit des Verbrechers für seinen alten Vater und sein hieraus entspringen-

der waghalsiger Besuch bei demselben an Tirso's „EL CONDENADO POR DESCONFIADO“ erinnert. Im übrigen scheint eine Stelle in Vicente Sanchez' „*Lira poetica*“ (Zaragoza 1688, S. 27) darauf hinzudeuten, dass Lope de Vega Autor eines Dramas „EL LEGO DEL CÁRMEN“ war, welches dem an dem betreffenden Orte Verspotteten (Don Francisco del Cerro), sowie unserm Moreto als Vorbild gedient haben mag. Die Stelle lautet: „Ola, ola, ¿qué es esto? ¿A mí se me atreve con coplas, dijo Montañés, un poeta lego del Cármén, que le ha bebido el aguachirle á Lope de Vega“ etc.

„LA VIDA DE SAN ALEJO“, eine in gemässigtem Tone gehaltene Heiligencomödie, ist trotzdem, ihrer ganzen Anlage nach, verfehlt, indem der Dichter (allerdings der Legende folgend) die Werkheiligkeit nicht etwa, wie gewöhnlich, mit der weltlichen Sinnenlust, sondern mit dem Sakrament der Ehe in Widerspruch setzt. Der Heilige verlässt, einem öfters wiederholten Himmelsrufe folgend, seine ihm gerade angetraute, liebende und tugendhafte Gattin, um die heiligen Stätten der christlichen Welt zu besuchen und alsdann unerkant (Gott hat seine Züge miraculös verändert) in einem Winkel unter der Treppe seines Vaterhauses zu sterben. Dies ist ebenso wenig erbaulich, als künstlerisch verwerthbar.

Es mag schliesslich noch erwähnt werden, dass ein Einzeldruck existirt, welcher das Drama Don Guillem de Castro's „EL MEJOR ESPOSO“ unter dem Namen Moreto's bringt. Dass Don Guillem's Stück verschiedene Castrirungen erlitten hat und die Schlussverse zu Gunsten der Autorschaft Moreto's verändert worden sind, ist bei derartigen Speculationen gewissenloser Verleger nichts Ungewöhnliches. Was aber dem gedachten Einzeldruck den Charakter einer Plünderung verleiht, bei welcher Moreto selbst die Hand im Spiele gehabt haben könnte, ist die Ersetzung zweier Scenen im zweiten Act zwischen Kaiser Augustus und einigen römischen Senatoren durch zwei kurze Scenen zwischen Nebenpersonen (Hirten und Dienern des Königs Herodes), sowie ein possenhaftes Einschiesels in die Zimmermannsscene des dritten Acts. Zu Ehren Moreto's lässt sich hoffen, dass der Drucker seinen Namen misbraucht hat, denn im andern Falle wäre das Plagiat das unverfrorenste der an solchen Auswüchsen gewiss reichen altspanischen Dramatik.

Don Gerónimo Cáncer, der geistreiche Mitarbeiter Moreto's, sagt in seinem berühmten „Vejámen“ („Obras“, Madrid 1761, fol. 113): „Inmitten dieses gefährlichen Tumults (einer Dichterschlacht) bemerkte ich, dass Don Agustin Moreto dass und in einigen Papieren wühlte, welche meines Erachtens sehr alte Comödien waren, deren sich niemand mehr erinnerte. Er sagte zu sich selbst: «Diese taugt nichts»; «aus dieser lässt sich etwas verwenden, indem man Einiges ändert»; «aus dieser Stelle lässt sich etwas machen» u. s. w.“

Nichts kann die Dichterthätigkeit Moreto's besser charakterisiren, als diese in einem „Vejámen“ unter den besten Freunden damals erlaubte Spöttere. Je tiefer man in das Studium Moreto's eindringt, desto zahlreicher drängen sich die Beweise hierfür auf, und wir brauchen nur auf unsere Einzelbesprechungen zurückzuweisen, um diese Behauptung zu erhärten. Es bedarf keines besondern logischen Zwanges, um die Folgerung daran zu knüpfen, dass dieses ohnehin genügende Material zur ununterbrochenen Beweiskette zusammenschliessen würde, wenn uns die verloren gegangenen 1500 Dramen des Lope de Vega, die 300 des Paters Tellez, die gleiche Anzahl des Luis Velez de Guevara u. s. w. erhalten wären. Als Indicien hierfür dienende Materialien findet der Leser bei unserer Besprechung der Dramen „PRIMERO ES LA HONRA“, „SIN HONRA NO HAY VALENTÍA“, „INDUSTRIAS CONTRA FINEZAS“ u. s. w., aber der Schluss liegt an sich so nahe, dass es dieser Einzelheiten kaum bedarf. Die umsichtigere Kritik muss es natürlich ablehnen, einfach jede Nachahmung, jede Benutzung früher vorhandener Stoffe zu verwerfen, wohl aber muss sie Moreto den Vorwurf machen, dass er diese Reproductionsarbeit fabrikmässig und oft nicht zum Vorthail der benutzten Stücke betrieben hat. Ausserdem ist die buchstäbliche Plünderung einiger Vorbilder, wie er sie in „EL VALIENTE JUSTICIERO“ an dem „INFANZON DE ILLESCAS“, in „LA OCASION HACE AL LADRON“ an der „VILLANA DE VALLECAS“ ausgeübt hat, geradezu unentschuldigbar. Eher zu rechtfertigen sind die Entlehnungen, wie sie uns in „NO PUEDE SER“, „EL CABALLERO DEL SACRAMENTO“ und „DE FUERA VENDRÁ“ entgegentreten. Hier kann zu Moreto's Gunsten angeführt werden, er habe die alten Comödien dem Geschmacke der neuern Zeit entsprechend zu-

geschnitten, den Stoff organisch umgestaltet und jedenfalls in technischer Beziehung verbessert. Freilich ging in dieser Umarbeitung meistens der Farbenglanz des Originals verloren und damit der hauptsächlich Reiz der gewöhnlich extravaganten Handlung. — Durchaus künstlerisch gerechtfertigt in jeder Beziehung ist dagegen die Anempfindung fremder, an sich guter Motive und deren Verarbeitung in ein einheitliches Ganze, wie es unserm Dichter in seinem Meisterwerke „EL DESDEN CON EL DESDEN“ gelungen ist. Dieses Durchpassiren eines gut erfundenen, aber lose gefügten und nicht zu ausgiebiger Verwendung gelangten Materials durch den Kopf eines spätern, feinfühligem und methodischen Dichters kann, wie das genannte Beispiel zeigt, eine Neuschöpfung veranlassen, welche die Vorzüge der naiven mit denen der bewussten Dichtkunst vereinigt.

Gehen wir zu der Untersuchung über, warum Moreto die selbständige Erfindungskraft abging, so muss die Ursache — abgesehen von der vorgeschrittenen Periode — in seinem Naturell gesucht werden. Hierauf ist bisher von der literarischen Kritik wenig Rücksicht genommen worden, und doch besitzen wir gerade in dieser Beziehung einen Anhaltspunkt, welcher helles Licht auf alles Vorhergesagte wirft. Lesage hat uns nämlich in seinem „*Gil Blas*“ die Ueberlieferung aufbewahrt, Moreto sei ein Stutzer gewesen. Lässt sich nicht aus diesem äusserlichen Umstande auf die seelischen Eigenschaften unsers Dichters schliessen? Besteht nicht das eigentliche Wesen des Stutzers in der raffinirten Nachahmung Anderer? Muss nicht einem solchen Menschen eher ein zartfühligem, methodischer, dem kleinsten Detail Sorgfalt widmender, als ein grosser, origineller Geist innewohnen? Wird er nicht eher die geglättete, farblosere Sprache der Convenienz, als diejenige tiefer, unverfälschter Gefühle sprechen? Mit der Bejahung dieser Fragen ist der Beweis für die Richtigkeit des Gedankens erbracht, das Aeussere des Dichters mit seinem Innern in Einklang zu bringen. Selbst sein Meisterwerk „EL DESDEN CON EL DESDEN“ macht hiervon keine Ausnahme; es ist ein psychologisch fein angelegtes, geistvoll aufgebautes Drama, aber die grossen Gedanken und Situationen, sowie die Sprache tiefer Leidenschaft, welche die besten Dramen Lope de Vega's,



Tirso's, Alarcon's, Calderon's und Rojas' auf den höchsten Gipfel der Poesie erheben, suchen wir vergebens. Im Extrem zeigt sich dies in Fällen, in welchen Moreto durch sein kleinliches Naturell veranlasst wurde, das wahrhaft Erhabene eines Vorbildes gänzlich zu übersehen und deshalb beiseite zu setzen, wie in „TRAVERSURAS SON VALOR“.

Auf das Einzelne übergehend, darf die Führung seiner Handlungen im allgemeinen als eine vortreffliche gelten, obgleich er den Fehler der meisten Dichter der Calderon-Periode, übermässig lange Reden zur Exposition zu verwenden, in vielen Fällen theilt. Seine Charakterzeichnung ist oft sorgfältig, bis ins Einzelne ausgemalt und psychologisch richtig, aber grosse, kühne Umrisse wird man — seinem Naturell gemäss — nicht bei ihm finden. Dagegen fehlen ihm auch die Roheiten, zu welchen z. B. Rojas sein gewaltigeres Talent hinriss. Seine Sprache ist fast immer rein und flüssig, aber etwas langstielig und doctrinär. Wie Don Antonio de Solís, verfällt er öfter als die meisten seiner Zeitgenossen in die Unart, seine Graciosos inmitten des Stücks das Publikum direct apostrophiren zu lassen.

Moreto ist der Hauptrepräsentant einer Phase des Niedergangs der altspanischen Dramatik: er zehrt von den Gedanken seiner Vorgänger, er reproducirt das in sich Aufgenommene in mehr oder minder gelungener Weise. Da er aber — wenn auch auf diesem Umwege — zur Schöpfung von Meisterwerken, wie „EL DESDEN CON EL DESDEN“, „EL DEFENSOR DE SU AGRAVIO“ und „EL LINDO DON DIEGO“ gelangt ist, so hat ihm die Nachwelt mit Recht den sechsten und letzten Platz unter den Heroen der altspanischen Dramatik angewiesen.

---

### Juan de Matos Fragoso.

Dieser Schriftsteller wurde wahrscheinlich zwischen 1610 und 1614 in der Stadt Alvito, Provinz Alemtejo in Portugal, geboren; seine Aeltern hiessen Antonio Fragoso de Matos und Ana de Souza. Er studirte Philosophie und Jurisprudenz auf der Universität Evora, wurde zum Licentiaten promovirt und kam dann nach Madrid, wo er in die Gesellschaft der ersten

Schöngeister seiner Zeit aufgenommen wurde. Besonders scheint er mit Montalvan und Moreto Freundschaft geschlossen zu haben. Für welche Verdienste er später zum Ritter des Christusordens ernannt wurde, ist unbekannt. Sein Tod erfolgte am 18. Mai 1692 zu Madrid.

Die Zahl seiner auf uns gekommenen Dramen beläuft sich auf etwa vierzig, diejenige der in Gemeinschaft mit andern Dichtern verfassten auf etwa die Hälfte.

„EL TRAIOR CONTRA SU SANGRE“ (Los siete Infantes de Lara) behandelt im allgemeinen den gleichen Stoff wie Lope de Vega's „EL BASTARDO MUDARRA“. Die technische Construction unsers Matos ist der Lope'schen überlegen, aber dies ist auch alles, was zu seinen Gunsten gesagt werden kann. Die echte Poesie fehlt; die Diction ist, wenn auch rein, eine höchst nüchterne; die grossen Leidenschaften werden uns wie aus der Vogelperspective geschildert, und die Figuren des Stücks ziehen an uns vorbei, wie diejenigen eines Schattenspiels.

Die gleiche Mattigkeit der Sprache, aber mit Geziertheit und gelegentlichem Schwulst verbunden, findet sich auch in „NO ESTÁ EN MATAR EL VENCER“ (El cerco de Zamora). Dies ist jedoch nicht das Schlimmste. Sollte man es für möglich halten, dass ein altspanischer Dichter von nicht geringem Ansehen Don Diego Ordoñez eine Liebschaft mit Beatriz, einer angeblichen Tochter Arias Gonzalo's unterschiebt; dass Beatriz ins castilianische Lager kommt; dass König Sancho ihr den Hof macht; dass Don Diego Ordoñez, nachdem er ihre drei Brüder im Gottesgericht getödtet hat, von einem Ritter in der Rüstung des Cid herausgefordert wird, welcher sich als Beatriz entpuppt, und dass die Beiden nach kurzem Wortwechsel frisch und fröhlich heirathen, während noch das Blut der gefallenen Brüder zum Himmel raucht? Ist es nöthig, diesem Unsinn beizufügen, dass in einer der beliebten Dunkelheitsscenen der Lakai Don Diego's, welcher sich aus Furcht in Weiberkleider gesteckt hat, von seinem Herrn statt Beatricens entführt wird? Wer aus einem grossen historischen Stoffe eine so gewöhnliche Capa y espada-Comödie herausschneiden konnte, muss jeden Verständnisses ernster Dramatik bar gewesen sein, und selbst die Annahme, Matos habe irgendein vorausgegangenes Stück benutzt, kann an diesem Verdict nichts ändern.

„EL AMOR HACE VALIENTES“ behandelt eine Episode der Geschichte des Cid. Martin Pelaez, dessen Neffe, begibt sich in das Lager seines Oheims vor Valencia, aber eine angeborene Schüchternheit und Aengstlichkeit lässt ihn als Feigling erscheinen, bis ihn die Vorstellungen des Cid, mehr aber noch die Eifersucht auf seine Geliebte Elvira zum Helden herausbilden. Das Stück ist würdiger gehalten als das vorherbesprochene, aber der Geist der Volksthümlichkeit und Naivetät, welcher zur Behandlung dieser Stoffe gehört, ist ebenso wenig hier wie dort zu finden.

„LA VENGANZA EN EL DESPEÑO“ ist ein schwächlicher Abklatsch des Lope'schen Dramas „EL PRÍNCIPE DESPEÑADO“. Auch hier hat Matos gezeigt, dass ihm für wirklich grosse dramatische Situationen das Verständniss vollständig abging, denn gerade die wundervolle Scene am Anfange des dritten Acts seines Vorbildes, welche den Glanzpunkt der Handlung bildet, hat er durch Umgestaltung der Fabel vermieden.

„VER Y CREER.“ Dieses Drama hat seine Bewunderer gefunden, welche aber wohl nicht in Anschlag gebracht haben, dass es einfach eine schamlose Plünderung von „SIEMPRE AYUDA LA VERDAD“ ist. Die Einzelverbesserungen unsers Matos sind unbedeutend, und dass er im allgemeinen den Ton des Stücks auf die erhöhte Concertstimmung der Calderon-Periode hinaufgeschraubt hat, ist ein höchst zweifelhaftes Verdienst.

Ueber „AMOR, LEALTAD Y VENTURA“ ist ebenso wenig Gutes zu sagen. Die Handlung — fabelhafte Abenteuer des Königs Matthias Hunyades von Ungarn — geht auf Stelzen, die Sprache ist eine cultistische. Zum ersten historischen Drama fehlte offenbar unserm Dichter jede Begabung.

Ebenso schwülstig und unwahrscheinlich ist das romanhafte Stück „EL GENÍZARO DE HUNGRÍA“, in welchem Matos den Ritterroman „*El caballero del Febo*“ benutzt hat.

Zu den Dramen religiösen und miraculösen Inhalts übergehend, treffen wir zuerst auf „EL JOB DE LAS MUJERES, SANTA ISABEL, REINA DE HUNGRÍA“. Die Sprache dieses Stücks ist stark cultistisch gefärbt, und die extravagante Handlung — unter anderm wird uns die Königin als Aussätzige auf einem Misthaufen gezeigt — ist nicht geeignet, diesen Eindruck unkünstlerischer Arbeit abzuschwächen.

Besser ist „LOS DOS PRODIGIOS DE ROMA“, die Geschichte zweier christlicher Märtyrer, Hadrian und Natalie. Hier ersetzt die farbenprächtige Handlung, sowie die Schilderung des feurigen Glaubenseifers der ersten Christen einigermaassen das mangelnde künstlerische Ebenmaass. Vermuthlich hatte Matos bei diesem Stücke das im Katalog des „*Peregrino en su patria*“ angeführte Lope'sche Drama „SAN ADRIAN Y NATALIA“ vor Augen.

„LA DEVOCION DEL ANGEL DE LA GUARDA“ ist eine Durchschnittscomödie, welche auf dem Gedanken basirt, dass ein catalonischer Edelmann, Don Berenguer de Moncada, welcher sein Vermögen durch Errichtung einer Kirche zu Ehren seines Schutzengels verausgabt hat, durch die Vermittelung des letztern zur Hand einer Herzogin der Bretagne gelangt.

„EL MARIDO DE SU MADRE“ ist eine gemilderte, aber trotzdem kaum geniessbare Bearbeitung der widerwärtigen Legende vom heiligen Gregorius vom Steine, welche in Deutschland durch Hartmann von der Aue's Gedicht „Der gute Sünder“ bekannt ist.

„LOS BANDOS DE RÁVENA Y FUNDACION DE LA CAMÁNDULA“ behandelt die Gründung des Camaldulenser-Ordens durch den heiligen Romuald und muss dem schwachen Mittelgut unsers Dichters zugezählt werden. — Eine Geschichte des heiligen Romuald von Juan de Castañiza („*Historia de San Romualdo*“ etc.) erschien 1597 zu Madrid.

Dagegen ist „EL HIJO DE LA PIEDRA“ ein ganz vorzügliches Schauspiel. Dasselbe ist offenbar Tirso de Molina's „LA ELECCION POR LA VIRTUD“ nachgebildet, übertrifft aber sein Muster bei weitem in logischer Disposition der Handlung und würdiger Sprache. Man vergleiche den bäurischen Charakter der Sabine bei Tirso mit dem durchaus edel gezeichneten ihrer Stellvertreterin Laura bei Matos. Diese letztere ist die ebenbürtige Geistesschwester des genialen Felix Peretti, welcher als Sixtus V. den päpstlichen Stuhl bestieg. Wären alle Nachbildungen unsers Matos dieser Art, so könnte man ihm getrost neben seinem Freunde und Kollegen Moreto einen Platz anweisen.

Zu den Dramen allgemeineren Charakters übergehend, mag zuerst:

„CON AMOR NO HAY AMISTAD“ erwähnt werden, da dasselbe nach den Schlussversen:



*Merezca vuestro favor  
un fresco poeta que es  
puesto en tablas de (desde?) hoy*

sein erstes gewesen zu sein scheint. Da es wenig bekannt ist, soll sein Inhalt kurz angegeben werden. Don Diego ist in Madrid angekommen, um sich mit seiner Muhme Doña Leonor zu vermählen. Sein Freund Don Juan hat ihn jedoch schriftlich gebeten, ihn anzuhören, ehe er Leonor die Hand reiche. Der Grund ist, dass Don Juan Leonor selbst liebt, und Don Diego diese Pille in der Art eingibt, dass er ihm erzählt, Leonor liebe einen seiner Freunde. Zufällig wäre es jedoch gar nicht nöthig gewesen, Don Diego auf diese Weise von Leonor abzuschrecken, denn er hat sich bei seiner Ankunft in Madrid in eine Unbekannte verliebt, welche sich als die Schwester Don Juan's herausstellt. Beide Freunde, Don Diego und Don Juan, sind aber vor dieser Aufklärung infolge der ersten Unaufrichtigkeit gezwungen, sich gegenseitig weiter zu täuschen, was — in Verbindung mit der Einführung eines verschmähten Liebhabers Leonor's, Don Felix — eine Reihe ergötzlicher Zwischenfälle verursacht, die natürlich auf die glücklichste Weise endigen. Das Stück ist frisch und lebhaft.

Ein Intriguenstück ernsten Charakters ist „LOS INDICIOS SIN CULPA“, welches die Abenteuer eines natürlichen Sohnes auf der Suche nach seinem Vater schildert. — Aehnlicher Art ist „EL DELINCUENTE SIN CULPA Y BASTARDO DE ARAGON“, die Geschichte eines Günstlings, welcher die Angebetete seines Königs liebt und nach verschiedenen Zwischenfällen deren Hand erhält. — Auch „CALLAR SIEMPRE ES LO MEJOR“ und „A SU TIEMPO EL DESENGAÑO“, zwei scharfsinnige, aber zu sehr auf die Spitze gestellte Comödien mögen hierher gezählt werden.

„EL YERRO DEL ENTENDIDO.“ Die erste Idee zu diesem geistreichen Stücke mag Lope de Vega's „LA NECEDAD DEL DISCRETO“ gegeben haben; die weitere Ausführung scheint jedoch ganz das Werk unsers Matos zu sein. Der „Irrthum des Klugen“, eines Enrique von Medicis, besteht darin, die Festigkeit seines Glücks — die Gunst eines Herzogs von Ferrara — erproben zu wollen, indem er sich bei seinem Gönner verleumden lässt. Wir werden durch das Stück be-

lehrt, dass man ebenso wenig wie Schwert und Weib, andere Glücksgüter muthwillig auf die Probe setzen solle, denn obgleich die Widerwärtigkeiten, welche Enrique infolge seiner Thorheit zu erdulden hat, mit seiner vollständigen Ehrenrettung enden, so fühlt sich der Herzog doch so gekränkt durch das ungerechtfertigte Mistrauen in seinen Charakter, dass er den Grübler vom Hofe verbannt.

„POCO APROVECHAN AVISOS, CUANDO HAY MALA INCLINACION“ macht den Eindruck fabrikmässiger Ueberarbeitung eines frühern Stücks. Es behandelt die Geschichte eines tyrannischen Königs von Ungarn, welcher die Tugend der Geliebten seines Bruders bestürmt, durch allerlei Wunder und Erscheinungen zur Umkehr gemahnt, aber schliesslich als Unbussfertiger von der Erde verschlungen wird.

„LA CORSARIA CATALANA.“ — Don Juan Ladron, ein edler Valencianer, segelt nach Mallorca, um sich dorten mit seiner Muhme Narcisa zu vermählen. Durch Stürme wird er gezwungen, in Barcelona anzulegen. Hier macht er die Bekanntschaft Doña Leonarda de Moncada's, verliebt sich in dieselbe, erringt Gegenliebe und entführt sie schliesslich zu Schiffe, da ihre Vermählung mit einem Verwandten bevorsteht. Kaum hat er jedoch ihre Liebe genossen, als er seine rasche That bereut; er setzt die Betrogene an einer einsamen Küste aus und segelt nach Mallorca, um seine Verbindung mit Narcisa zu vollziehen. Leonarda fällt in die Hände des maurischen Corsaren Arnauts Mami, ergibt sich dessen Liebe aus Verzweiflung und tritt zum Islam über. Als Arnaut in einem Gefecht mit Malteserrittern fällt, legt Leonarda Männertracht an, übernimmt den Befehl über dessen sechs Galeeren und macht unter dem Namen Celino Arraez Mami die spanischen Küsten unsicher. Don Juan, welcher mit seiner Gemahlin Narcisa von Mallorca nach Valencia segelt, hat das Unglück, in die Hände der Renegatin zu fallen, und nun hat diese die erwünschte Gelegenheit, sich an ihrem Beleidiger zu rächen. Körperlich peinigt sie ihn, indem sie ihn ans Ruder schmieden lässt, während sie ihn moralisch zur Verzweiflung bringt, indem sie (in ihrer männlichen Corsarentracht) vorgibt, Narcisa's Liebe geniessen zu wollen. Schliesslich setzt sie letztere an derselben Küste aus, an welcher Don Juan einst sie — Leonarda — verlassen

hatte. Narcisa wird von dem Vater der Renegatin aufgefunden, der zum Befehlshaber einer Flottenabtheilung ernannt worden ist; sie erzählt ihm das Vorgefallene, er setzt den Corsarschiffen nach und holt sie ein. Leonarda, welche durch eine grauenenerregende Vision der „Enttäuschung“, sowie des todtten Arnaute Mami auf das Schlimmste vorbereitet ist, wird in dem nun folgenden Gefechte tödlich verwundet und stirbt, durch innige Busse mit Gott und ihrem Vater versöhnt, in des Letztern Armen. — Die Handlung dieses Dramas ist gut geführt und von romantischem Reize, aber leider fällt die etwas nüchterne Diction stark hiergegen ab. — Beiläufig sei erwähnt, dass in dem Stücke, gelegentlich der Gefangennahme einer spanischen Schauspielertruppe, folgende Comödien, als deren Repertoire angehörig, erwähnt werden: „LA BIZARRA ARMINDA“ von Cervantes, „LOS DOS CONFUSOS AMANTES“ (?), „EL CONDE PARTINUPLÉS“ (Caro), „LA ESPAÑOLA“ von Cepeda, „EL SECRETO“ (?), „EL CORTESANO“ (?), „LA MELANCÓLICA ALFREDA“ (¿LA HERMOSA ALFREDA?), „LEANDRO“ (¿HERO Y LEANDRO?) und „LA RENEGADA DE VALLADOLID“ (von Belmonte).

„LA RAZON VENCE AL PODER“ ist eine reizlose Comödie nach gewöhnlicher Schablone; in einzelnen Scenen finden sich Reminiscenzen aus „EL DESDEN CON EL DESDEN“.

„LORENZO ME LLAMO Y CARBONERO DE TOLEDO“ ist eines der besten Dramen unsers Matos. Es behandelt die Geschichte eines Köhlers, welcher sich durch persönliche Tapferkeit zum Hauptmann und Ritter des Santiago-Ordens aufschwingt und hierdurch die Hand einer edlen Dame erringt, welche ihm — anfänglich im Scherz, später im Ernst — einen Termin von drei Jahren gesetzt hatte, sich ihrer würdig zu machen. Die Lebhaftigkeit und das rasche Fortschreiten der Handlung, verbunden mit energischer, schwungvoller Diction haben dem Stücke von jeher besondere Beachtung verschafft.

„EL GALAN DE SU MUJER.“ Die erste Anregung zu dieser Comödie hat unserm Matos jedenfalls Francisco de Rojas' „DONDE HAY AGRAVIOS, NO HAY CELOS“ gegeben, wie schon aus der Namens-Identität der ersten Liebhaber in beiden Stücken — Don Juan de Alvarado — hervorgeht. Mit diesem Material (Verkleidung eines Caballeros als sein Diener) sind

Reminiscenzen aus Tirso's „LA CELOSA DE SÍ MISMA“ verquickt, aber das Ganze bleibt weit hinter den benutzten Vorbildern zurück.

In „ESTADOS MUDAN COSTUMBRES“ führt uns der Dichter einen leidenschaftlichen und grausamen Prinzen vor, welcher durch Degradirung zum Landmann seinen Charakter ändert und bei erfolgreicher Wiedereinsetzung in seinen früheren Stand ein tüchtiger Regent wird. Wie man sieht, ist dies ein Anklang an Calderon's „LA VIDA ES SUEÑO“, aber nur ein Anklang, denn die philosophische Behandlung des Problems fällt bei Matos ganz in die Brüche. Schon seine äusserlichen Hebel des Schicksalswechsels — doppelte Enthüllungen der seinerzeitigen Vertauschung und Wiedervertauschung des Prinzen mit einem andern Neugeborenen — stechen durch ihre Roheit und Gewaltsamkeit gegen Calderon's fein gedachte Motive in höchst unvortheilhafter Weise ab, und die schwülstige Sprache des Stücks ist nicht geeignet, diesen Eindruck zu verbessern.

Noch schwülstiger und affectirter ist „EL IMPOSIBLE MÁS FÁCIL“. Die Hauptfiguren der ebenso unsinnigen als wenig originellen Handlung sind: Eine als fellbekleidete Wilde im Gebirge hausende Herzogin, welche von einem albanischen König nach Verführung verlassen, später zu dessen Gemahlin erhoben wird; die Tochter Beider, welche — ihrer Abkunft unbewusst — von einem alten Edelmann als sein Kind erzogen wird; der Sohn dieses Edelmannes, welcher seine vermeinte Schwester mit sehr ungeschwisterlicher Zuneigung liebt und durch Enthüllung ihrer Abstammung in den Besitz ihrer Hand gelangt.

In „EL SÁBIO EN SU RETIRO Y VILLANO EN SU RINCON“ hat Matos Lope de Vega's „EL VILLANO EN SU RINCON“ reichlich benutzt und sogar eine nicht unbeträchtliche Anzahl Verse herübergenommen. Trotzdem stellt sich das Stück nicht — wie „VER Y CREER“ — als eine Plünderung, sondern als eine verdienstliche Uebersetzung, als wirkliche Verbesserung des Originals dar. So ist vor allem die aus Frankreich nach Spanien verlegte Handlung bedeutend lebhafter und interessanter gestaltet worden. Bei Lope ist des Königs Neigung zu der schönen Bauerntochter eine fliegende Begierde, bei Matos ist sie eine wirkliche Leidenschaft, welcher der Monarch



aus Rücksicht auf seinen Günstling Don Gutierre Alfonso entsagt. Unter diesen Umständen muss die von Matos erfundene Verführung Beatricens durch den wankelmüthigen Höfling den König nicht allein als Gerechtigkeitspfleger, sondern auch als Mensch aufs tiefste beleidigen, was die dramatischen Affecte auf intensive Weise steigert. Bei Lope bleibt der Höfling treu, und seine Liebe zu der schönen Bauerntochter hält sich in den Schranken der Sitte, was wohl vom moralischen, nicht aber vom dramatischen Standpunkte aus das Bessere ist. Ausserdem hat Matos in der Detailausmalung und Diction sehr Schönes geleistet und überhaupt bei dieser Refundicion eine glückliche Hand gehabt.

„RIESGOS Y ALIVIOS DE UN MANTO“ ist ein geistreich ausgesponnenes Intriguenstück in der Manier Calderon's und würde Matos' Erfindungskraft alle Ehre machen, wenn man sicher wüsste, er habe ohne Vorbild gearbeitet. — Don Juan de Lara, ein verarmter Edelmann, kommt nach Madrid, um sich auf Antrag seines reichen Oheims, Don Juan de Mendoza, mit dessen Tochter Elvira zu vermählen. Bevor er jedoch das Haus seines zukünftigen Schwiegervaters betritt, lernt er im Prado eine verhüllte Schönheit kennen, welche ihn derart fesselt, dass er den eigentlichen Zweck seiner Anwesenheit in Madrid gänzlich vergisst. Eines Tages entschleiert sich ihm die Unbekannte und gibt ihren Namen als Doña Elvira de Mendoza an. Don Juan ist übergelukkig, dass zufälligerweise Braut und Geliebte in einer Person zusammentreffen, aber er hat sich zu früh gefreut, denn die Angebetete ist Elvira's Schwester Leonor, welche deren Namen misbraucht hat. Der feurige Liebhaber ist ausser sich, als er beim ersten Besuch im Hause seines Oheims hierüber aufgeklärt wird, muss aber vorläufig gute Miene zum bösen Spiele machen. Dass er schliesslich nach vielen geistreich erdachten Zwischenfällen in den Besitz Leonor's gelangt, versteht sich von selbst. Die derart verlassene Elvira kehrt in die Arme eines frühern Anbeters zurück.

„LA TIA DE LA MENOR“ (Allá se verá) ist eine Comödie roherer Machart, welche aber — gleich ihrem offenbaren Vorbilde, „LA DISCRETA ENAMORADA“ von Lope de Vega — frisch und belustigend wirkt.

Matos theilt mit seinem Freund und Mitarbeiter Moreto den Hang, von den Stoffen seiner Vorgänger zu zehren, scheint aber doch — soweit sich dies angesichts des Massenuntergangs altspanischer Dramen beurtheilen lässt — etwas mehr selbständige Erfindungskraft besessen zu haben. Gleich Moreto, ging ihm die Fähigkeit ab, einen wahrhaft grossen Stoff zu erfassen (siehe „NO ESTÁ EN MATAR EL VENCER“, „EL TRAIOR CONTRA SU SANGRE“, „LA VENGANZA EN EL DESPEÑO“), und seine glücklichen Nachbildungen, wie „EL SÁBIO EN SU RETIRO“, „EL HIJO DE LA PIEDRA“, sowie seine bessern, wahrscheinlich eigenen Schöpfungen, wie „LORENZO ME LLAMO“, „RIESGOS Y ALIVIOS DE UN MANTO“, bewegen sich im Rahmen des mittlern Dramas und des Intriguenstücks. Gleich Moreto, hat er infolge seiner Eigenart meistens die Roheiten vermieden, welche die Werke grösserer Zeitgenossen verunstalten. Wie diejenigen Moreto's, sind auch seine Stücke sehr ungleich an Werth, was bei beiden, wie bei vielen altspanischen Dramatikern, nicht allein auf die Gunst oder Ungunst des Augenblicks, sondern auch auf die oft fabrikmässige Production zurückzuführen ist. — Was die Diction unsers Matos betrifft, so ist dieselbe bedeutend ungleicher als diejenige Moreto's; manchmal ist sie rein und schwungvoll, manchmal nüchtern, in vielen Fällen abscheulich geziert und schwülstig. Im einzelnen mag erwähnt werden, dass manche seiner Assonanzen gezwungen scheinen, was bei Moreto fast nie der Fall ist. Auch in der Charakterzeichnung steht er Moreto nach. Im ganzen war jedoch Matos ein wirklich begabter Dichter und darf als der talentvollste Satellit Moreto's bezeichnet werden.

### Gerónimo Cáncer y Velasco.

Dieser geistreiche Schriftsteller erblickte gegen Ende des sechzehnten Jahrhunderts zu Barbastro das Licht der Welt. Er stammte aus adeliger Familie, scheint aber, nach verschiedenen Stellen in seinen Gedichten, in drückenden materiellen Verhältnissen gelebt zu haben, obgleich er das Amt eines Rechnungsführers bei dem Grafen von Luna bekleidete.

Er war vermählt und hatte eine Tochter, welche den Geist des Vaters besass. Er starb 1655.

Selbständige Comödien hat Cáncer nur zwei verfasst; es sind die Burlesken „LA MUERTE DE BALDOVINOS“ und „LAS MOCEDADES DEL CID“. Beide sind sehr belustigend, können aber natürlich auf höhern Kunstwerth keinen Anspruch machen. Schon die Thatsache, dass unser Dichter sich im feinern Lustspiel nicht selbständig versucht hat, deutet auf eine Beschränkung seiner dramatischen Fähigkeiten; scharfer Witz war seine Stärke, und wo dieser nicht ausreichte, bedurfte er einer Anlehnung an Andere. Die meisten seiner gemeinschaftlichen Arbeiten verfasste er mit Moreto und Matos, aber auch einer ganzen Reihe anderer Dichter versagte er seine Mitarbeiterschaft nicht; unter diesen befanden sich Calderon, Luis Velez, Juan Velez, Villaviciosa, Zabaleta, Martinez, Rojas, Rosete Niño und Huerta. In Ermangelung selbständig geschriebener Dramen, müssen wir uns auf die gegebenen Andeutungen betreffs seines Talents beschränken, denn ein Urtheil nach einzelnen in Mitarbeiterschaft verfassten Acten ist nicht allein an sich mislich, sondern hier geradezu unmöglich, da man sich bei den alten Drucken in keiner Weise darauf verlassen kann, dass die Reihenfolge der angegebenen — in der Regel drei — Dichter mit derjenigen der Acte übereinstimmt.

Dass Cáncer vermöge seines ausgesprochen witzigen Talents in Entremeses u. s. w. Vorzügliches geleistet hat, ist selbstverständlich; besonders darf die „MOJIGANGA DEL PORTUGUÉS“ hervorgehoben werden. Da aber diese Compositionen in Ermangelung jeglichen Kunstwerthes ausser unsern Gesichtskreis fallen, so soll diese beiläufige Bemerkung nur zur Bestätigung unserer obigen Andeutungen dienen.

---

### Gerónimo de Cuellar.

Auch dieser Dichter gehörte einer sehr angesehenen Familie an; sein Vater, Juan Lorenzo de Cuellar, war Controleur des königlichen Haushalts, seine Mutter, Doña Angela de Chaux, eine Französin, Kammerfrau der Königin Elisabeth,

Gemahlin Philipp's IV. Unser Gerónimo selbst war 1650 Kammerherr des Königs und erhielt im gleichen Jahre das Santiago-Ordenskleid. Im Jahre 1660 finden wir ihn als Secretär für die königlichen Ausgaben, 1665 für die Verwaltung der aus der Kreuzbulle erfließenden Gelder, und schliesslich wurde ihm das Secretariat für die Ritterorden übertragen. Ueber sein Geburtsjahr (seine Wiege stand in Madrid), seine Jugendgeschichte und Zeitpunkt seines Todes sind keine Nachrichten auf uns gekommen.

Von Cuellar sind uns zwei Comödien erhalten, welche hier eine kurze Besprechung finden sollen.

„CADA CUAL Á SU NEGOCIO“ (Hacer cada uno lo que debe) behandelt das abgedroschene Thema der Bestürmung einer edlen Dame durch einen König, mit dem schliesslichen Triumph der Tugend. Da aber die Handlung rasch und logisch fortschreitet und die Sprache sich dieser dramatischen Energie geschickt anpasst, so darf das Stück immerhin als ein beachtenswerthes bezeichnet werden. — Don Juan de Aragon hat lange Zeit bei Hofe fruchtlos um Belohnung seiner Kriegsdienste angehalten. Als der König indessen bei einer Jagd zufällig auf Beatriz, die schöne Gemahlin Don Juan's, trifft, gehen ihm die Augen dermaassen über die Verdienste des Ehemanns auf, dass er ihn zum Grafen erhebt, ihn aber gleichzeitig als Gesandten nach Rom schickt. Don Juan argwöhnt selbstverständlich den Grund der absonderlichen Gnade, reist anscheinend ab, kehrt aber des Nachts zurück und findet wirklich den König in seinem Hause. Er belauscht dessen Unterredung mit Beatriz, überzeugt sich von der Standhaftigkeit derselben und bringt den Eindringling durch sein unerwartetes Erscheinen zum Weggehen. Er ermordet die Sklavin, welche dem König Einlass gewährt hatte, und dieser muss im Bewusstsein seiner Schuld sowohl die Tödtung, als die Insubordination verzeihen.

„EL PASTELERO DE MADRIGAL.“ Gabriel Espinosa, ein mit allen Gaben des Geistes und Körpers ausgerüsteter Jüngling niederer Herkunft, wird wegen seiner täuschenden Aehnlichkeit mit dem in der Schlacht von Alcazar gefallenen König Sebastian von Portugal von einem intriguirenden Studenten, Miguel Alonso, dazu gebracht, sich für den genannten König auszugeben. Es gelingt den Betrügnern, die in einem



Kloster lebende Infantin Anna von Oesterreich zu täuschen, indem sie eine erfundene Geschichte der Rettung des unglücklichen Monarchen erzählen. Von dieser Fürstin durch ihre Autorität, Geldmittel und Juwelen unterstützt, wächst der Anhang des falschen Sebastian durch den Beitritt mehrerer portugiesischen Grossen, welche die castilianische Herrschaft verabscheuen. Gabriel, welcher vorgibt, seine Würde im bescheidenen Gewerbe eines Pastetenbäckers vor Gefahren zu schützen, wird so dreist, dass er einer edlen Portugiesin, Doña Leonor de Vasconcelos, den Hof macht und sogar deren Vater Don Sancho auf seine Seite bringt. Hier geräth er jedoch in eine Klemme, denn seine verlassene Geliebte Clara hat — ihm unbewusst — bei Doña Leonor Dienste genommen und macht nun ihre Ansprüche geltend, welche durch ein kleines Mädchen, die Frucht ihrer Liebe, wirksam unterstützt werden. Dem intriguirenden Genie Gabriel's gelingt es jedoch nicht allein, seine Königsrolle weiter zu spielen, sondern auch Clara gleichzeitig mit Leonor in seinem Bann zu halten. Mit der Obrigkeit hat er nicht das gleiche Glück; König Philipp II. wird von seinen Umtrieben unterrichtet und lässt ihn durch einen hohen Gerichtsbeamten, Don Rodrigo de Santillana, verhaften. Der Verlauf der Untersuchung ergibt eine derartige Uebereinstimmung der Zeugen zu Gunsten der Echtheit des vorgeblichen Königs, dass Don Rodrigo selbst einige Zweifel nicht unterdrücken kann. Hier legt sich jedoch der Himmel für den spanischen Philipp ins Mittel, denn eine Geistererscheinung ermahnt Miguel Alonso, die Wahrheit zu enthüllen, da er nur noch wenige Stunden zu leben habe. Miguel gesteht und infolge dessen auch Gabriel. Der falsche König wird zur Hinrichtung geführt, aber trotz seines Geständnisses verleugnet er seinen Hang zur Intrigue nicht und benimmt sich bis zum letzten Athemzuge derart, dass jedermann (anscheinend auch der Dichter selbst) im Zweifel bleibt, ob er nicht wirklich der echte Sebastian gewesen.

Das Drama ist ein höchst bemerkenswerthes, denn in seltener Fülle treffen hier die wirkungsvollsten dramatischen Motive zusammen. Tragische Schuld und tragisches Verhängniss gehen Hand in Hand. Die tragische Schuld ergibt sich aus dem Ehrgeize Gabriel's, welcher im anmaass-

lichen Vertrauen auf seine cavaliermässigen körperlichen und geistigen Gaben, auf seine Aehnlichkeit mit König Sebastian in Angesicht, Alter, Stimme, Kraft und Gewandtheit, eine Stellung usurpiren möchte, zu welcher ihn das Schicksal nicht bestimmt hat. Das tragische Mitleid, welches er uns erregt, entsteht durch den Umstand seiner Verführung durch Miguel Alonso, aber auch durch seine Selbsttäuschung — die ideelle Verwechselung seiner Rolle mit der Wirklichkeit —, eine psychologische Folge seiner logisch durchgeführten Verstellung. Die Herrscheranlagen seines unmündigen Töchterchens, welche uns in drastischer Weise vorgeführt werden, tragen zu seiner und der Andern Täuschung bei. Gabriel's Verhängniss ist aber noch gewaltiger als seine Schuld. Er selbst rettet seinen Richter (Don Rodrigo) vor dem mörderischen Angriffe eines Nebenbuhlers', welcher denselben sicher getödtet hätte. Die hieraus entstandene Verzögerung in Gabriel's Verhaftung hätte diesen unfehlbar vor dem Tode bewahrt und vielleicht zu hoher Würde erhoben, denn wir erfahren bei seiner Hinrichtung, dass sechs Festungen sich für ihn erklärt, sowie dass 20000 Bewaffnete in der Provinz Tras os Montes und ein grosser Theil des portugiesischen Adels in Evora seiner Befehle geharrt hätten. Und nicht genug, dass ihn das Schicksal durch die Rettung Don Rodrigo's zum Werkzeug seines eigenen Verderbens machte, es gibt auch durch unmittelbares höheres Eingreifen (die Geistermahnung an Miguel Alonso) ebendiesem Rodrigo die Beweise für Gabriel's Schuld an die Hand, welche die menschlichen Bemühungen nicht herbeizuschaffen vermocht hatten.

Der günstige Eindruck, welchen das Stück erweckt, wird durch Zurückblicken auf dessen Quelle noch gesteigert. Diese ist ein interessant geschriebenes Werkchen, verfasst von einem Augenzeugen der Hinrichtung des falschen Sebastian. Es führt den Titel: „*Historia de Gabriel de Espinosa, Pastelero en Madrigal, que fingió ser el Rey Don Sebastian de Portugal*“, zuerst gedruckt Jerez oder Cádiz 1595 (der Verleger des Wiederabdrucks Madrid 1785 gibt Jerez, Ticknor — II. 512<sup>n</sup>. — Cádiz an). Dieser Quelle ist der Dramatiker in vielen Einzelheiten gefolgt, aber gerade das, was seinem Schauspiele die echt dramatische Weihe verleiht, ist sein ausschliessliches Eigenthum. So ist Folgendes die Erfindung des Dichters: die

Liebe Gabriel's zu Leonor; Clara's Dienstnehmen bei letzterer; die Rettung Santillana's durch Gabriel; das Verhältniss Santillana's zu Leonor; der charakteristische Zug, dass Gabriel bei seinem Verhör selbst Santillana imponirt; die Erscheinung, welche Miguel zum Bekenntniss der Wahrheit ermahnt (in der Erzählung vertritt die Folter dieses übernatürliche Agens); endlich der Umstand, dass nur eine Spanne Zeit fehlte, um den falschen Sebastian an die Spitze einer namhaften Heeresmacht zu stellen. Dies sind lauter Umstände, welche das Drama erst zu dem erheben, was es ist. Allerdings gab auch der Stoff an sich eine günstige Unterlage ab, besonders ist der historische Hintergrund — der Hass der Portugiesen gegen die spanische Herrschaft, welcher sich schliesslich unter der Regierung Philipp's IV. in erfolgreicher Empörung Luft machte und schon unter Philipp II. das Auftreten eines falschen Sebastian so wirksam unterstützen musste — ein ganz vortrefflicher. Es bliebe nur zu wünschen, dass Cuellar die poetische Kraft eines Calderon besessen hätte, um das so trefflich Skizzirte in ein farbenglühendes Gemälde umzuarbeiten. Aber auch für die Skizze können wir ihm dankbar sein, denn sie gibt uns jedenfalls eine lebhafte geistige Anregung durchaus künstlerischer Art. Ueberhaupt zeigt Cuellar den Geist eines echt dramatischen Dichters, und es ist zu beklagen, dass uns aus seiner Feder nur die zwei besprochenen Schauspiele erhalten sind.

---

### Die Brüder Figueroa y Córdoba.

Ueber die Lebensumstände der Brüder Don Diego und Don José de Figueroa y Córdoba ist uns beinahe nichts überliefert worden. Don Diego war, wie es scheint, der Aeltere und Ritter des Alcántara-Ordens, sowie Feudalherr der Orte „de los Salmeroncillos“, Don José Ritter des Calatrava-Ordens. Beide blühten zu Madrid in der Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts, beide schrieben selbständige und gemeinsame Comödien, beide lieferten noch 1660 poetische Beiträge zu einer literarischen Festlichkeit. Wie lange sie nach diesem Zeitpunkte lebten, ist unbekannt. Der talentvollere der Beiden

war wohl Don Diego, über dessen selbständige Comödien zuerst Einiges gesagt werden soll.

„LA HIJA DEL MESONERO“ ist, gleich Lope de Vega's „LA ILUSTRE FREGONA“, auf die bekannte Novelle des Cervantes gegründet. Die zwei Dramatisirungen weichen in erheblichen Punkten von einander ab, aber derjenigen Don Diego's muss auf Grund bedeutend geschickterer Construction und Durchführung der Handlung der Vorzug gegeben werden. Man darf dessen Arbeit unbedenklich als ein treffliches Lustspiel leichtern Schlages bezeichnen.

„TODO ES ENREDOS AMOR Y DIABLOS SON LAS MUJERES“ ist eine prickelnd lebhafte, höchst geistreiche und belustigende Comödie in der Art der Tirso'schen. Eine adelige Dame, Doña Elena de Guevara, folgt einem jungen Leichtfuss, in welchen sie sich von Ansehen verliebt hat, nach Salamanca, spielt sich ihm gegenüber als Student, Zofe und schliesslich als Doña Elena selbst auf und veranlasst ihn wirklich, sich nach ihren proteusartigen Verwandlungen mit ihr zu vermählen. Das Stück ist in manchen Drucken als das Werk Don Diego's, in andern als dasjenige Moreto's veröffentlicht worden; die Gründe, welche uns veranlassen, die erstere Angabe vorzuziehen, sollen bei Besprechung des folgenden Stücks vorgebracht werden.

„LA ESPAÑOLA DE FLORENCIA“ ist eine geistreiche, wenn auch unwahrscheinliche Comödie, deren Verfasser die gleiche Novelle des Bandello benutzt hat, welche Lope de Rueda's „COMEDIA DE LOS ENGAÑOS“ zu Grunde liegt. Dass das Werk des zweiten Bearbeiters — sei er, wer er wolle — die Comödie Lope de Rueda's bedeutend überflügelt hat, unterliegt keinem Zweifel. Die Disposition der Handlung ist vorzüglich, und die glänzende Bravourrolle der stets schlagfertigen Lucrecia (wohl einer bestimmten Schauspielerin „auf den Leib geschnitten“), sowie diejenige der Amme Lida (ein würdiges Gegenstück zu der Amme in Shakespeare's „Romeo und Julie“) sind Meisterstücke der Charakteristik. Wer ist nun der Autor einer so verdienstvollen Comödie? Im zwölften Bande der „Escogidas“ wird Calderon, von anderer Seite Lope de Vega als Verfasser angegeben. Die Behauptung, dass Calderon der Autor sei, wird schon von Vera Tassis ausdrücklich zurückgewiesen, während die Urheberschaft Lope de Vega's angesichts



des Stiles der Comödie geradezu undenkbar ist. Auch findet sich in ihr folgende Stelle:

*Entre Góngora y Lope decir puedo: (es ist die Rede von Stil)  
ni muy facilidad, ni muy enredo,*

welche kaum von Lope selbst herrühren kann. Für die Vermuthung, dass unser Don Diego der Verfasser sei, ist ein äusserlicher Anhaltspunkt nicht vorhanden, wohl aber können folgende innere Gründe geltend gemacht werden:

1. Der allgemeine Ton, die brillante, reine, aber etwas flache Diction, welche „LA HIJA DEL MESONERO“, „TODO ES ENREDOS AMOR“ und „LA ESPAÑOLA DE FLORENCIA“ gemeinsam sind.

2. Der Umstand, dass die Stoffe von „LA HIJA DEL MESONERO“ und „LA ESPAÑOLA DE FLORENCIA“ je einer Novelle entnommen sind.

3. Einzelne charakteristische Ausdrücke. In „TODO ES ENREDOS AMOR“ wird Manuela „El fénix de Salamanca“, in „LA HIJA DEL MESONERO“ Constanza „El fénix de Toledo“ genannt.

4. Die proteusartigen Verwandlungen Doña Elena's in „TODO ES ENREDOS AMOR“ können mit den Verwandlungen Don Juan's in „LA HIJA DEL MESONERO“ vom Cavalier zum Stallburschen und umgekehrt, in eine Linie gestellt werden.

Die beiden letzten Punkte berühren allerdings direct nur die Autorschaft von „TODO ES ENREDOS AMOR“, indirecter-weise aber auch diejenige der „ESPAÑOLA DE FLORENCIA“. Natürlich muss es uns ferne liegen, die obigen Indicien als conclusive Beweise hinstellen zu wollen, aber bei der Unmöglichkeit, letztere beizubringen, dürften dieselben immerhin einige Beachtung verdienen.

„LA LEALTAD EN LAS INJURIAS“ zeigt recht augenfällig, dass der leichte, scherzhafte, etwas flache Lustspielton die Sphäre unsers Don Diego war. Während nämlich die meisten andern Dramatiker den Grundgedanken des Stücks — die Bestürmung der Tugend einer edlen Dame durch einen Fürsten — in ernster, oft tragischer Weise auffassen, lässt unser Dichter auf der gleichen Basis eine belustigende Comödie mit geistreichen Episoden vor unsern Augen abspielen.

„LA SIRENA DE TINACRIA“ ist die Geschichte einer ihres

Thrones beraubten und in einer Wildniss aufgewachsenen Prinzessin, welche nach einer Reihe von Abenteuern zu ihrem Rechte gelangt. Sie führt den Namen der „Sirene“ von ihrem süßen Gesang, von welchem sie uns in der Comödie verschiedene Proben gibt. Dieser Umstand führt zur Vermuthung, dass die Rolle eigens für eine bestimmte Schauspielerin geschrieben war, eine Uebereinstimmung mit der Hauptrolle der „ESPAÑOLA DE FLORENCIA“ (Lucrecia), welche immerhin auch als eines der Indicien zu Gunsten der Autorschaft des letztern Stücks seitens unsers Don Diego betrachtet werden kann.

Von Don José de Figueroa besitzen wir nur eine selbständige Comödie: „MUCHOS ACIERTOS DE UN YERRO“. Es ist dies ein geistreich erdachtes und durchgeführtes Intriguenstück, in welchem Damenschleier und nächtliche Dunkelheit eine Reihe von Irrthümern veranlassen, welche zufällig am Schlusse zu Gunsten des Helden und der Heldin ausschlagen. Die Diction ist im allgemeinen lobenswerth.

Von den gemeinsamen Arbeiten der beiden Brüder erwähnen wir die folgenden:

„POBREZA, AMOR Y FORTUNA“ ist ein feines Lustspiel, welches die Hauptzüge der Handlung wohl Lope de Vega's „LAS FLORES DE DON JUAN“ verdankt.

„MENTIR Y MUDARSE Á UN TIEMPO“ ist eine Comödie ähnlichen Charakters, in welcher die Dichter Alarcon's „LA VERDAD SOSPECHOSA“, in allerdings sehr freier Weise, benutzt haben. Der leichte Charakter der Figueroa'schen Muse zeigt sich in der Katastrophe dieses Stücks in auffallender Art, denn während Alarcon seinen Don García mit der Verachtung Aller und der Verschmähung seiner Dame im besondern bestraft, trägt der Figueroa'sche Lügner die Hand der Geliebten davon. Der Umstand, dass diese von ihm als Verhüllte und Unverhüllte angebetet wird, während sie zufälligerweise und beiden unbewusst auch seine Braut ist, scheint Ramon's „LAS TRES MUJERES EN UNA“ entlehnt.

„VENCERSE ES MAYOR VALOR“ und „A CADA PASO UN PELIGRO“ sind Comödien nach der Schablone, welche eigene Erfindung der Brüder zu sein scheinen, während ihnen bei

„LEONCIO Y MONTANO“ offenbar Lope de Vega's „NACIMIENTO DE URSON Y VALENTIN“ vorgeschwebt hat.

„RENDIRSE Á LA OBLIGACION“ hat einen so abenteuerlichen Stoff als irgendein Stück der ersten Periode, ein Umstand, welcher mit der geglätteten und nüchternen, wenn auch geistreichen Sprache der Figueroas nicht gut zusammenstimmt.

Bedeutend dramatischer und interessanter ist „LA DAMA CAPITAN“, die Geschichte einer Waise, welche, von ihrer Tante zum Kloster bestimmt, diesem Zwange in Männertracht entläuft und sich in Flandern derart auszeichnet, dass sie zum Hauptmann und Ritter des Santiago-Ordens befördert wird. Die verschiedenen Zusammenstösse mit ihrem Bruder (welcher sie nicht kennt, da er schon Kriegsdienste genommen hatte, als sie noch ein Kind war), ihre Galanterie gegen eine edle Flamänderin und ihre Kriegstüchtigkeit im allgemeinen erinnern einigermaassen an Montalvan's „LA MONJA ALFÉREZ“.

Die Figueroas sind keine Nachbildner im strengern Sinne des Worts, wie Moreto und Matos, wohl aber dürfen sie als Anempfänger der Gedanken ihrer Vorgänger bezeichnet werden. Reminiscenzen aus verschiedenen Stücken schweben ihnen beständig vor, verdichten sich aber — mit den bekannten äusserlichen Bühnennitteln der Namensverwechslungen, Irrungen in der Dunkelheit, Verstecken u. s. w. auf sinnreiche Weise verquickt — unter ihrer Feder gewissermaassen zu eigenen Schöpfungen. Das Hauptcharacteristicum ihrer Stücke ist ein leichter, freier, etwas oberflächlicher Ton, sowohl in Bezug auf den Stoff (siehe „LA LEALTAD EN LAS INJURIAS“, „MENTIR Y MUDARSE Á UN TIEMPO“), als auf die Sprache. Hiermit hängt sowohl die Unart, den Gracioso öfters das Publikum direct apostrophiren zu lassen, als auch das unkünstlerische Verfahren zusammen, einer bestimmten Person Rollen „auf den Leib zu schreiben“, wie es Don Diego in „LA SIRENA DE TINACRIA“ und wahrscheinlich auch in „LA ESPAÑOLA DE FLORENCIA“ angewandt hat. Die Diction der Figueroas ist theilweise der conventionellen Calderon'schen nachgebildet und zeigt hier und da cultistische Flecken, grösstentheils aber bewegt sie sich durchaus frei und ungezwungen, in „cavaliermässiger“ Weise, wenn man uns den Ausdruck er-

lauben will. Poetische Tiefe wird man nach dem Gesagten nicht bei ihnen suchen, aber derjenige, welcher die leichtern Tänze Thalia's bewundert, wird bei den meisten ihrer Stücke volle Befriedigung finden.

---

### Manuel de Leon Marchante,

nicht zu verwechseln mit dem spätern Don Melchor Fernandez de Leon, wurde zwischen 1620 und 1627 in der Stadt Pastrana geboren. Seine angesehenen Aeltern liessen ihm eine gute Erziehung geben und sandten ihn dann auf die Universität Alcalá, wo er zum „Maestro“ der Philosophie promovirt wurde. Im Studium der Theologie scheint er nicht weit gekommen zu sein; trotzdem wurde er Priester, Titularkaplan des Königs, Notar und Commissar der Inquisition, Oberkaplan eines Rittercollegiums in Alcalá und schliesslich Pfründner der Domkirche der Heiligen Justus und Pastor der gleichen Stadt. Er starb im October 1680 und wurde in genanntem Dome begraben.

Von Manuel de Leon besitzen wir zwei Bände poetischer Werke; der erste enthält lyrische und dramatische Compositionen, der zweite hauptsächlich religiöse Gedichte. Unter den Dramen, welche uns allein hier beschäftigen, befindet sich nur eine selbständige Comödie „NO HAY AMAR COMO FINGIR“, während die übrigen drei gemeinsam mit dem Jesuitenpater Calleja verfasst sind und sämmtlich der Klasse der Heiligenstücke angehören. Da Leon's Talent unbedingt auf der komischen Seite lag — was nicht allein durch die Comödie „NO HAY AMAR COMO FINGIR“, sondern auch durch die im gleichen Bande enthaltenen Entremeses und vielfach wahrhaft zügellosen lyrischen Gedichte bewiesen wird — so spielen die Heiligenstücke eine ziemlich klägliche Rolle im Repertoire unsers Dichters und müssen als gewerbsmässige Folge seiner amtlichen Stellungen angesehen werden. Dagegen ist:

„NO HAY AMAR COMO FINGIR“ ein wirklich interessantes Lustspiel. — Eine wegen ihrer unvergleichlichen Schönheit vielunworbene Dame, Doña Elena, hat hauptsächlich drei glühende Anbeter: den feurigen Don Fernando, den geist-



reichen Don Juan und den reichen Don Felix. Alle drei verschmäht sie gerade um der genannten Eigenschaften willen; sie sagt Don Fernando, sie könne ihn vielleicht lieben, wenn er ihr nicht mehr vor die Augen komme; Don Juan, wenn er seine unheimliche Intelligenz, Don Felix, wenn er seinen Reichtum abstreifen und infolge dessen ihr Mitleid erregen könne. Alle drei fingiren nun das Gewünschte: Fernando erreicht durch eine List, dass man an seinen Tod glaubt; Don Juan stellt sich, als habe er den Verstand verloren, und Don Felix gibt Verlust seiner Reichthümer vor. Nach manchen interessanten Zwischenfällen trägt der todt geglaubte Don Fernando die Palme, d. i. die Hand Elena's davon, und zwar nach echt weiblicher Logik aus dem Grunde, dass der wählerischen Dame sein Besitz als der unmöglichste und deshalb wünschenswertheste erscheint. — Man sieht, der Stoff ist originell erfunden, aber die Ausführung und Sprache lassen echte Poesie vermissen. Manuel de Leon war mehr ein geistreicher Kopf, als ein bedeutender Dichter.

---

### Diego Calleja

wurde am 7. September 1638 zu Alcalá de Henares geboren und machte seine ersten Studien auf der dortigen Universität. Als diese 1658 eine literarische Festlichkeit zur Feier der Geburt des Prinzen Felipe Próspero veranstaltete, lieferte auch Calleja einen Beitrag und unterschrieb sich als „Licentiat“. Sein Todesjahr ist unbekannt, aber noch 1700 gab er ein Werk: *„Talentos logrados en el buen uso de los cinco sentidos“* selbst heraus.

Im dramatischen Fache war Calleja nur in seiner Jugend thätig. Von seinen hierher gehörigen Arbeiten sind — ausser den mit Leon Marchante gemeinsam verfassten — nur drei auf uns gekommen, welche hier eine kurze Erwähnung finden sollen. Sein bekanntestes Stück ist:

„EL FÉNIX DE ESPAÑA, SAN FRANCISCO DE BORJA“, auf welches schon bei Besprechung des verlorenen Calderon'schen Schauspiels „SAN FRANCISCO DE BORJA“ Bezug genommen wurde. Seine ganz unzusammenhängende Handlung macht

(ausser den an obigem Orte angeführten Gründen) durchaus unwahrscheinlich, dass es eine Refundicion nach Calderon ist. Im übrigen ist die Diction lobenswerth, und die aufrichtige Frömmigkeit des Titelheiligen berührt wohlthuend.

Ganz die gleichen Eigenschaften zeigt das Drama „SAN FRANCISCO JAVIER, EL SOL EN ORIENTE“. Es behandelt die Bekehrung eines japanesischen Fürsten und seiner Umgebung durch die Lehren und Wunder des Titelheiligen. Charakteristisch ist, dass letztern die Bekehrung eines sündhaften Portugiesen, Diego Suarez, mehr Mühe kostet, als diejenige sämtlicher Japanesen.

„HACER FINEZA EL DESAIRE“ zeigt uns den guten Jesuitenpater von einer andern Seite; es ist ein mythologisches Festspiel, welches für eine Palastfeierlichkeit geschrieben wurde. Der übliche Streit zwischen Diana und Venus, verkörpert in der anfänglichen Sprödigkeit und schliesslichen Liebesleidenschaft der schönen Hirtin Clarinda, bildet die Basis der Handlung. Der Dichter hat hier wahrscheinlich die Calderon'schen Dramen gleicher Art vor Augen gehabt und ist kein unwürdiger Nachahmer derselben, aber diese Schäfereien können uns heute keinen Enthusiasmus mehr erregen.

Calleja war ein schätzenswerther, wenn auch kein bedeutender Dramatiker. Seine Hauptschwäche liegt in Führung der Handlung. In seinen selbständigen Dramen war er — gleich seinem Collegen Leon Marchante — glücklicher, als in den mit diesem Dichter gemeinsam verfassten Stücken.

---

Dem einzigen uns erhaltenen Drama eines andern Jesuitenpaters:

### **Valentin de Céspedes,**

„LAS GLORIAS DEL MEJOR SIGLO“, ist die Ehre widerfahren, von Mesonero Romanos in der Rivadeneyra-Bibliothek abgedruckt und enthusiastisch gelobt zu werden. Pater Valentin war ein berühmter Kanzelredner, und das in Rede stehende Stück kann den Beruf des Verfassers nicht verleugnen. Es ist eine rhetorische Leistung von Anfang bis zu Ende, die poetischen Bilder und rednerischen Floskeln überstürzen sich

geradezu. Eine ganze Reihe allegorischer Personen tritt hinzu, um die poetische Stimmung heraufzuschrauben. Die Basis der Handlung ist der Streit der „göttlichen Herrlichkeit“ mit der „weltlichen Herrlichkeit“ um den heiligen Francisco Javier. Letztere bedient sich des „Adels“, der „Schönheit“ und der „Klugheit“, um den Heiligen in ihre Netze zu verstricken. Dass ihr dies nicht gelingt, liegt bei dem Drama eines Jesuitenpaters wohl auf der Hand, aber dass die genannten drei Satelliten der „weltlichen Herrlichkeit“ nach ihrem Misserfolg in die Dienste der „göttlichen Herrlichkeit“ treten, ist eine originelle Idee. Eine Kirchengeschichte von Christus bis Ignatius von Loyola fehlt nicht.

Eine von religiösen Meinungen unbeeinflusste Kritik wird den überschwänglichen Lobeserhebungen des obengenannten Mesonero Romanos kaum beistimmen können. Dass „LAS GLORIAS DEL MEJOR SIGLO“ aufs entschiedenste den Eindruck eines Tendenzstücks macht, ist nicht sein geringster Fehler. Hierzu kommt, dass der grösste Theil desselben den Leser durch fortwährende, übermässige Anwendung poetischer Gewaltmittel in einen wahren Taumel versetzt, während die zur Abwechselung von dem Dichter angeschlagenen satirischen Saiten durch ungeschickte, täppische Behandlung durchaus unbefriedigt lassen. Das Stück ist 1640 zur Feier des hundertjährigen Bestehens des Jesuitenordens in Gegenwart des Königspaares aufgeführt und sodann unter dem Pseudonym eines „Don Pedro del Peso“ gedruckt worden.

---

### Francisco de Leyva Ramirez de Arellano.

Ueber diesen Dichter wissen wir nur, dass er zu Málaga geboren war und sich im Jahre 1673 dort aufhielt; ersterer Umstand erhellt aus der Ueberschrift einer seiner Comödien, letzterer aus dem Datum des autographen Manuscripts seines Dramas „NO HAY CONTRA UN PADRE RAZON“.

Leyva's bekanntestes Schauspiel ist „LA DAMA PRESIDENTE“. — Cesar Ursino hat das Unglück gehabt, in Florenz einen Herzog von Mailand zu tödten, und muss deshalb seine Vaterstadt verlassen, obgleich er Isabela, die Tochter seines Herzogs,

liebt und deren Gegenneigung genießt. Er flüchtet nach Genua, lernt dort Doña Angela, die wegen ihrer Schönheit und Gelehrsamkeit berühmte Tochter eines adeligen Rechtsgelehrten aus der Familie der Doria's, kennen und verführt sie unter dem Versprechen der Ehe. Nach dieser Heldenthat fühlt er sich in Genua nicht mehr sicher und kehrt heimlich nach Florenz zurück, wo er im Verborgenen Isabela's Schutz genießt. Angela folgt ihm in Männertracht, lässt sich in Florenz als Rechtsgelehrter nieder und erlangt infolge ihrer ausserordentlichen Befähigung den Rang eines ersten Gerichtspräsidenten. Als solcher hat sie das Glück, bei einer nächtlichen Streiferei Cesar zu verhaften. Letzterer ist in einer schlimmen Lage, denn Angela's Vater, der inzwischen Senator von Genua geworden ist, klagt ihn der Verführung seiner Tochter an, und diese selbst ist als Gerichtspräsident Richter ihrer eigenen Sache. Aber hier kehrt sich ihre schön-weibliche Natur heraus; statt sich an dem Räuber ihrer Ehre zu rächen, wirft sie sich dem Delinquenten, welchen sie mit einem Federstrich auf das Schafott führen könnte, um Mitleid flehend, zu Füßen. Cesar ist einsichtig genug, ihre Beweggründe zu schätzen, und willigt ein, ihr Gemahl zu werden.

Der Dichter spielt in dem Drama auf „LA DAMA CORREGIDOR“ von Zabaleta und Villaviciosa an, aber nur das Richteramt der Heldinnen verleiht beiden Stücken einige Aehnlichkeit. Dasjenige unsers Leyva ist bei weitem besser; es hat einen gewissen romantischen Reiz, sowie Energie und Feuer in Handlung und Sprache, wenn auch in letzterer Hinsicht manches cultistische Schönpfälsterchen stört.

Zeigt sich Leyva's Hang zu erzwungenen, unnatürlichen Situationen bei „LA DAMA PRESIDENTE“ im anmuthigen Gewande der Romantik, so lässt sich für „NO HAY CONTRA UN PADRE RAZON“ und „NO HAY CONTRA LEALTAD CAUTELAS“ nicht der gleiche Milderungsgrund anführen. Das erstgenannte Drama führt uns einen König vor, welcher seinen ältesten Sohn und Thronfolger aus keinem andern Grunde tödlich hasst, als dass er das Kind einer ungeliebten Mutter ist. Der Tyrann geht in seinem Bestreben, einem jüngern Sohne zweiter Ehe den Thron zu verschaffen, so weit, dass er den ältern vergiften will und ihm mit fingirten Liebkosungen den vermeinten Giftbecher aufnöthigt. Glücklicherweise



hatte ein getreuer Vasall den tödlichen Trank vertauscht. Das Volk erhebt sich zu Gunsten des Prinzen, und dieser ist — nachdem er seinen Stiefbruder getödtet — Herr der Situation, legt aber dem unnatürlichen Vater in kindlichem Gehorsam sein Schwert zu Füßen. Den König hat indessen der plötzliche Zusammenbruch seiner Herrschaft so in Raserei versetzt, dass er todt zusammenbricht. — In „NO HAY CONTRA LEALTAD CAUTELAS“ begegnen wir einer Königin von England, welche ihren Gemahl aus Rache für die Hinrichtung einiger Verwandten tödten will, aber entdeckt und selbst hingerichtet wird, während der König sich sofort mit einer Dame neuvermählt, welcher er schon vor dem Tode seiner Gemahlin den Hof gemacht hat. Die Verzerrung aller Moral in diesem Drama ist ebenso widerwärtig als dessen unausstehlich schwülstige Diction.

Ein wahres Märtyrerthum für den Leser ist ebenfalls: „CUEVA Y CASTILLO DE AMOR“, ein ohne jeden dramatischen Plan zusammengewürfeltes Stück mit gongoristischer Sprache.

„EL NEGRO DEL CUERPO BLANCO“ basirt auf der Grundidee, dass ein sicilianischer Edelmann insgeheim über die Ehre seines Hauses wacht, indem er als Sklave mit geschwärztem Gesicht unerkantet alles beobachtet.

„LA INFELIZ AURORA Y FINEZA ACREDITADA“ behandelt die Schicksale zweier Neuvermählten in novellenhafter Weise. Das Stück gehört zur gespreizten Dutzendwaare, ebenso wie „AMADIS Y NIQUEA“, ein hohles, mit Floskeln aufgebauschtes Drama, dessen Stoff dem Ritterroman „*Amadis de Grecia*“ entlehnt ist. Die Aehnlichkeit der Fabel mit dem sagenhaften Aufenthalte des Achilles am Hofe des Königs Lykomedes ist sehr auffällig.

„NUESTRA SEÑORA DE LA VICTORIA Y RESTAURACION DE MÁLAGA“ behandelt die Wiedereroberung der Stadt Málaga durch die katholischen Könige (Ferdinand und Isabella) nach der Schablone der grossen Menge ähnlicher Stücke. Erscheinungen von Engeln und der Jungfrau Maria, Hellseherei eines Heiligen (hier des heiligen Francisco de Paula), Stürme auf die Stadt u. s. w. bilden hier, wie gewöhnlich, die Hauptbestandtheile der Handlung. Das Beste des Stücks ist eine höchst belustigende Duellaffaire des Graciosos. Ueberhaupt scheint Leyva's Talent hauptsächlich auf der komischen Seite

gelegen zu haben, und es ist sehr zu bedauern, dass die uns erhaltenen Stücke fast sämmtlich dem anspruchsvollern, ernstern Genre angehören und deshalb grösstentheils — mit vielleicht alleiniger Ausnahme der „DAMA PRESIDENTE“ — misglückt sind.

Einen Beweis für vorstehende Behauptung liefert in directer Weise die belustigende Comödie „CUANDO NO SE AGUARDA Y PRÍNCIPE TONTO“. Die Prinzessin Fenix von Thracien ist schon in der Wiege mit dem Erben des mächtigen Reiches Athen verlobt worden. Letzterer jedoch, der Prinz Ramiro, zeigt als Jüngling eine derartige geistige Beschränktheit, dass die inzwischen ebenfalls herangewachsene Fenix den Gedanken, sich mit einem solchen Thoren zu vermählen, aufs höchste verabscheut. Da indessen der König von Athen, Vater Ramiro's, eine grosse Vorliebe für den von der Natur vernachlässigten Sohn hegt und entschlossen ist, dessen Ansprüche auf Fenix' Hand nöthigenfalls mit den Waffen durchzusetzen, so mass der machtlose König von Thracien temporisiren. Ramiro trifft mit seinem begabten Bruder Fadrique am thracischen Hofe ein, und sein albernes Wesen entspricht vollständig seinem Rufe, während Fadrique die Herzen Aller und auch dasjenige der unglücklichen Braut gewinnt. Die Pläne Fenix' und Fadrique's, Ramiro erst durch ein angebliches Geisterorakel, dann durch die Erscheinung dieses Geistes selbst zum Hinausschieben seiner Vermählung zu veranlassen, scheitern an der Hartnäckigkeit des Dummkopfs, und dieser ersucht sogar seinen Vater schriftlich, durch Absendung eines Executionsheeres die Erfüllung des Heirathsvertrags zu beschleunigen. Wirklich erscheint ein atheniensisches Heer vor den Mauern der thracischen Hauptstadt, und Fenix ist nach heftigem inneren Kampfe auf dem Punkte, sich der Gewalt zu fügen, als die Rettung in Gestalt eines Boten aus Athen naht. Dieser überbringt ein Schreiben des Königs, in welchem derselbe erklärt, es habe sich herausgestellt, dass Ramiro ein untergeschobener Sohn der Amme des wahren Prinzen sei, welche letzteren als Säugling aus Achtlosigkeit erdrückt habe. Nun ist zu allgemeiner Befriedigung Fadrique der Thronerbe von Athen und Gemahl der Prinzessin Fenix. — Das Stück streift an die Figuroncomödie, aber seine echt komischen und von jeder Roheit freien Situationen weisen ihm einen achtungswerthen Platz an.

Auch „ENTRE EL HONOR Y EL AMOR, EL HONOR ES LO PRIMERO“ ist eine Figuroncomödie mit einer endlosen Kette von Verwickelungen. Sie ist belustigend, steht aber in der Mache dem vorherbesprochenen Stücke nach.

Francisco de Leyva war ein geistreicher Dichter, dessen Talent jedoch — wie oben gesagt — hauptsächlich auf der Seite des Komischen lag. Leider liess er sich verführen, die gespreizte Künstelei höfischer Poetaster mit der echten Kunst zu verwechseln. Anstatt deshalb seinem wahren Naturell zu folgen, glaubte er durch Erfindung anspruchsvoller, aufgebauschter Stoffe mit der falschen Würze unnatürlicher Situationen und affectirter, cultistisch geschminkter Sprache einen höhern Dichterruf zu begründen. Ob ihm dies bei der Mitwelt geglückt ist, mag in Ermangelung von Beweisen dahingestellt bleiben, aber die Nachwelt würde ihn höher schätzen, wenn er den Versuchungen zünftiger Unnatur nicht nachgegeben, sondern sich auf die Ausnützung seines angeborenen komischen Talents beschränkt hätte.

---

### Carlos de Arellano.

Im 31. Bande der „*Comedias nuevas escogidas*“ findet sich ein vortreffliches Lustspiel: „EL SOCORRO DE LOS MANTOS“, als dessen Verfasser ein „Don Carlos de Arellano“ angegeben wird. Ob dieser Name ein wirklicher oder angenommener war, lässt sich nicht mehr feststellen. Die Vermuthung mancher Kritiker, Don Francisco de Leyva Ramirez de Arellano möchte darunter gemeint sein, steht schon äusserlich, noch mehr aber aus inneren Gründen auf sehr schwachen Füßen. Dagegen mag darauf hingewiesen werden, dass in Bernardo de Balbuena's „*Compendio apologético en alabanza de la poesía*“ (nach dem Gedicht „*La grandeza mejicana*“), geschrieben 1602, als berühmter Dichter in der westlichen Welt, ein Carlos de Arellano, Marschall von Borobia, aufgeführt wird. Möglicherweise kam dieser Dichter, oder wenigstens seine Comödie, später nach Spanien, und wenn deren Druck auch erst 1669 erfolgte, so mag sie ja schon lange vorher verfasst sein. Sei dem, wie ihm wolle, dieser „Carlos de Arellano“ hat offenbar die besten

Intriguenstücke Calderon's und Rojas' vor Augen gehabt und ein Werk geschaffen, welches diesen Mustern durchaus ebenbürtig an die Seite gesetzt werden kann. Die Handlung ist originell und geistreich geschürzt, die echt komischen Situationen folgen Schlag auf Schlag, die Diction ist gut, und trotz des labyrinthischen Durcheinanderspiels sind einzelne Charaktere, besonders derjenige Don Fernando's, gut herausgebracht.

Der Inhalt des Stücks ist in Kürze folgender. Don Fernando, ein heirathsscheuer Leichtfuss, verlacht jede ernstliche Liebe und spricht seine Ansichten über diesen Punkt auf die ergötzlichste Weise aus, als ihn einer seiner Bekannten, Don Pedro, bittet, bei seinem Busenfreunde Don Diego um dessen Schwester Leonor für ihn anzuhalten. Fernando lässt sich nach einigem Spötteln hierzu bereit finden und begibt sich in das Haus Don Diego's. Hier trifft er in dessen Abwesenheit Leonor allein. Obgleich er sie zum ersten male sieht und trotz seiner Vermittlerrolle, kann er seine gewohnheitsmässigen Eroberungsversuche nicht unterlassen, fängt sich aber in seiner eigenen Schlinge, denn die määnerscheue Leonor tritt ihm mit so pikanter Sprödigkeit entgegen, dass er alles daran setzt, ihre Liebe zu gewinnen. Auch Leonor bleibt dem excentrischen, von den meisten andern so verschiedenen Manne gegenüber nicht gleichgültig und stachelt ihn derart mit einigen Gunstbezeugungen an Don Pedro, dass er schon halb entschlossen ist, selbst um sie anzuhalten. Infolge dessen hält er nicht allein Don Pedro mit falschen Ausflüchten hin, sondern verleumdet auch denselben bei Don Diego. Don Pedro, welcher bemerkt, dass die Sache durch den Vermittler nicht vorwärts kommt, nimmt dieselbe auf gewaltsame Art selbst in die Hand. Er besticht die Zofe Leonor's, ihn in dem Gemache ihrer Herrin zu verbergen, und schreibt Don Diego anonym, ein Caballero, dessen Vermählung mit Leonor durchaus passend erscheine, habe bei ihr Eingang erlangt; Don Diego möge das Paar überraschen und dessen sofortige Verlobung erzwingen. Beinahe gelingt die List, denn Don Diego findet wirklich Don Pedro im Zimmer Leonor's, aber Don Fernando, welchen Leonor selbst im Nebengemache versteckt hat, tritt im entscheidenden Augenblicke hervor, löscht die Lichter aus und geht ab. Don Pedro will nun angesichts des schweren Verdachts, welcher durch diesen Umstand auf Leonor fällt, seine



Verlobung aufschieben, und auch Don Diego findet dies später rathsam, da er Leonor, welche sich in ihrem Schuldbewusstsein zu ihrer Freundin Beatriz, Schwester Don Fernando's, geflüchtet hat, im Hause vermisst. Für Fernando ist die Anwesenheit Don Pedro's im Gemache Leonor's ebenfalls höchst verdächtig, aber Don Pedro, welcher ihn in der verflossenen Nacht nicht erkannt hat, zieht ihn selbst aus dieser Ungewissheit, indem er ihm den Fall im Vertrauen vorlegt und ihn um seine Meinung darüber befragt. Nach einigen lärmenden Zwischenfällen verlobt sich nun Fernando mit Leonor und Don Diego mit Beatriz, welcher er schon lange den Hof gemacht hat. Don Pedro wird mit der Hand einer Verwandten Don Fernando's und 40000 Escudos Mitgift getröstet. — Dies ist natürlich nur das Gerippe der Handlung, welches mit dem blühendsten Fleische geistreicher Episoden bekleidet ist, bei denen — wie der Titel sagt — die Damenschleier eine Hauptrolle spielen.

---

### Pedro Rosete Niño.

Ueber die Lebensumstände dieses Dichters ist nichts bekannt, als dass er 1641 von einigen Schurken angefallen und verwundet wurde, da sich dieselben durch seine Comödie „MADRID POR DE DENTRO“, in welcher das Treiben des madrider Gesindels dargestellt war, beleidigt gefühlt hatten.

Von seinen selbständig verfassten Comödien erwähnen wir folgende:

„ERRAR PRINCIPIOS DE AMOR.“ Dies ist ein Lustspiel mit origineller Handlung und lebhafter Sprache, welches zu dem besseren Mittelgut der Periode gerechnet werden kann. Der schon durch den Titel ausgedrückte Grundgedanke desselben ist die Beobachtung, dass ein gleich bei Beginn eines Liebesverhältnisses begangener Fehler gewöhnlich verhängnissvoll für dessen weiteren Verlauf wird.

Auch „MIRA EL FIN“ beruht auf einem Erfahrungssatze. Die durch den Titel ausgedrückte, von einem verstorbenen Vater in seinem Testamente eingeschärfte Lebensregel: „Bedenke den Ausgang“, wird in diesem Stücke in ihren wohlthätigen Wirkungen interessant und in reiner Sprache illustriert.

Schwächer sind die Comödien „ELLO ES HECHO“ und „PELEAR HASTA MORIR“. In der ersten haben wir die gewöhnlichen Verwickelungen der *Capa y espada*-Stücke der zweiten Periode, verbunden mit dem undelicatesen Zerhauen des Gordischen Knotens durch eine anticipirte Hochzeit, wie sie viele Dramen der ersten Periode aufweisen. Das zweite behandelt den im altspanischen Schauspiel so gründlich abgedroschenen Stoff der Bestürmung einer edlen Dame durch einen König und dessen schliessliche Selbstüberwindung, in einer nichts weniger als neuen Form.

In „LOS BANDOS DE VIZCAYA“ bearbeitet der Dichter ein ebenfalls oft gebrauchtes Material, die erbliche Feindschaft zweier Adelsfamilien, welche durch die hingebende Liebe zweier jungen Leute aus den gegensätzlichen Stämmen — natürlich erst nach einer Reihe aufregender Szenen — geschlichtet wird. Die Handlung ist ungemein verwickelt, aber künstlich aufgebaut und durch öftere Recapitulationen verständlich gemacht; sie hinterlässt den Eindruck eines höchst sinnreichen Uhrwerks, bei welchem jedoch die Poesie schlecht wegkommt.

„LA CONQUISTA DE CUENCA“, die Geschichte der Eroberung Cuencas durch die verbündeten Könige von Castilien und Aragon, ist eine schwache Production, welche ausserdem an Cultismo leidet.

„SOLO EN DIOS LA CONFIANZA“ ist eine Verquickung des „CONDENADO POR DESCONFIADO“ von Tellez mit „LA BUENA GUARDA“ von Lope de Vega. Ausserdem hat der Dichter aus Calderon's „EL MÁGICO PRODIGIOSO“ die Anrufung des Dämons durch den Haupthelden Filipo, sowie den Umstand entlehnt, dass am Schlusse der Dämon selbst dem versammelten Volke die Fügungen Gottes erklären muss. Filipo's Ausruf im ersten Act: „Ha, mágico prodigioso!“ stellt die Entlehnungen auch äusserlich unzweifelhaft fest. Die Verquickung der genannten Materialien durch Rosete ist keineswegs eine geschickte zu nennen, und die Neueinführung einer allegorischen Figur, des „Verbrechens“ (delito) kann ebensowenig als Verbesserung betrachtet werden. Das Ganze erscheint als Flickwerk.

Rosete erhebt sich immerhin etwas über die Dutzendichter der Periode, aber seine Leistungen sind sehr verschieden an Werth. Manchmal erscheint er selbständig in

seinen Erfindungen, manchmal flickt er Anempfundenes und Entlehntes zusammen. Dieselbe Ungleichheit zeigt er in der Diction, und sein Platz kann ihm deshalb erst in der dritten Rangordnung seiner zeitgenössischen Collegen angewiesen werden. Dass er als Mitarbeiter bei der Fabrikation gemeinsamer Dramen eine ziemlich bedeutende Rolle spielte, sei der Vollständigkeit halber auch noch erwähnt.

---

### Miguel de Barrios,

später Daniel Levi de Barrios genannt, war in Mantilla geboren, wahrscheinlich zwischen 1620 und 1630. Sein Vater war ein getaufter portugiesischer Jude; er selbst bekannte in seiner Jugend die christliche Religion, betrat die militärische Laufbahn und wurde zum Hauptmann befördert. Später kehrte er zum Judenthum zurück und schlug seinen Wohnsitz in Amsterdam auf. Alle diese Lebensumstände gleichen denjenigen des Antonio Enriquez Gomez aufs Haar: ein merkwürdiger Zufall! Das Todesjahr Don Miguel's ist unbekannt, doch scheint er 1699 noch gelebt zu haben.

Die in seinem Buche „*Flor de Apolo*“ abgedruckten Comödien sind folgende:

„EL CANTO JUNTO AL ENCANTO.“ Dieses Intriguenstück wimmelt von aufregenden Scenen. Duelle, Eifersuchtsausbrüche, absichtliche und unabsichtliche Verwechselungen in der Dunkelheit folgen sich in bunter Reihe ohne Vermittelung als die des Zufalls, und die krause Sprache entspricht dem krausen Inhalt.

Das gleiche Urtheil muss über die Stücke „PEDIR FAVOR AL CONTRARIO“ und „EL ESPAÑOL DE ORAN“ gefällt werden. Das letztgenannte Drama ist verhältnissmässig das beste, und dessen Inhalt soll deshalb hier kurz erwähnt werden, um dem Leser einen Begriff von der Manier des Dichters zu geben. Don Lauro, der spanische Befehlshaber in Oran, steht auf dem Punkte, seine Vermählung mit Doña Sol zu begehen. Sein Sklave Muley liebt ebenfalls Doña Sol, zieht den Degen gegen seinen Herrn, soll deshalb gehängt werden, offenbart aber vorher, dass er ein Bruder des Königs von Algier sei.

Don Lauro begnadigt ihn und schenkt ihm die Freiheit, was der hinterlistige Maure dadurch vergilt, dass er Doña Sol raubt und nach Algier bringt. Der betrogene Bräutigam folgt ihm, findet Gelegenheit, den König vor einem Angriffe maskirter Verschwörer unter Anführung Muley's zu retten und wird des dankbaren Herrschers Günstling. Der Mordanschlag Muley's war deshalb erfolgt, weil der König ebenfalls sein Auge auf Sol geworfen hat. Die neue Gunst Lauro's hat nun zur Folge, dass ihn der König, welcher sein Verhältniss zu Sol nicht kennt, zum Vermittler bei derselben bestimmt. Die Sache complicirt sich dadurch noch weiter, dass Luna, des Königs Geliebte, eine leidenschaftliche Neigung zu dem Spanier fasst. Die Eifersucht zwischen Lauro und Sol, dem König und Luna und der Vier durcheinander, sowie zwei nochmalige Anschläge Muley's auf des Königs Leben, welche von Lauro vereitelt werden, führen die bunte Intrigue weiter, bis der König, aus Dankbarkeit für Lauro, diesem auf sein Geständniss der Wahrheit hin, Sol's Hand und Beider Freiheit schenkt.

Barrios zeigt — gleich seinem Glaubensgenossen Enriquez Gomez — in hohem Grade das charakteristische Merkmal der semitischen Rasse: die Sucht, sich durch äusserlichen Pomp und hochtönende Phrasen auszuzeichnen. In der Erfindung wird dies durch beständige Aufregung und bis zur Confusion wirres Durcheinander, in der Sprache durch rhetorische Floskeln und Cultismo angestrebt. Das Resultat ist, dass der Leser wahrhaft aufathmet, wenn er die Dramen des Barrios aus der Hand legt.

---

### Juan Bautista Diamante.

Dieser fruchtbare Dramatiker war in Castilien, von spanischem Vater und portugiesischer Mutter, wahrscheinlich zwischen 1630 und 1640 geboren. Barbosa Machado berichtet, er habe alle Eigenschaften eines echten Caballeros besessen und sich nicht allein in den schönen Wissenschaften, sondern auch in den Waffen ausgezeichnet. Im Jahre 1660 finden wir ihn schon als Ritter des Johanniterordens, als



welcher er das Priorat und die Pfründe von Moron genoss. Sein Todesjahr ist unbekannt; man weiss nur, dass er 1684 noch lebte. Ausser sechs in Gemeinschaft mit andern Dichtern verfassten Comödien, besitzen wir von ihm zwischen 30 und 40 selbständige Stücke, von denen wir hier eine Anzahl zu besprechen haben. Das bekannteste ist:

„EL HONRADOR DE SU PADRE“, in welchem Diamante theils den Spuren Don Guillem de Castro's, theils denjenigen Corneille's gefolgt ist. Beide Vorbilder hat er nicht erreicht, aber Corneille ist er näher gekommen, als Don Guillem. Keine Spur der Energie in Handlung und Sprache, der poetischen Versetzung in die rauhe alte Heldenzeit, welche das Drama des genialen Valencianers auszeichnen, findet sich bei Diamante. Die Armseligkeit seiner Epigonen-Gesinnung lässt sich durch einen Vers der im übrigen wirkungsvollen letzten Scene des „HONRADOR DE SU PADRE“ genügend kennzeichnen. Jimena, welche Rodrigo in Gefahr der Hinrichtung glaubt, sucht ihn im Kerker auf; ein Secretär erscheint, verliest ein fingirtes Todesurtheil und will Rodrigo abführen lassen; Jimena reisst einem der Schergen das Schwert aus der Scheide und widersetzt sich dieser Absicht mit Gewalt; der König und Don Diego Lainez erscheinen, sehen, dass ihr Plan, Jimena's verborgene Liebe zum offenen Ausbruch zu treiben, geglückt ist, und Don Diego spricht beiseite:

*No puedo tener la risa.* (Ich kann das Lachen nicht halten.)

Das ist geradezu erbärmlich. Die gewaltige Macht der Leidenschaft, welche eine edle Jungfrau angesichts einer vermeinten Todesgefahr des Geliebten dazu bringt, alle Schranken der Convenienz und weiblicher Zurückhaltung zu durchbrechen, würde von jedem echten Dichter als ein erhabenes Motiv aufgefasst worden sein. Von wahrhafter Erhabenheit hatte aber Diamante keinen Begriff, und wenn sich dies auch in den übrigen Theilen des Stücks nicht so extrem äussert, so ist doch der ganze Ton desselben mehr derjenige eines Familien- als eines Heldendramas.

In „EL CERCO DE ZAMORA POR EL CID“ hat der Dichter den zweiten Theil von Don Guillem's „LAS MOCEDADES DEL CID“ vor Augen gehabt, ihn aber in freierer Weise behandelt, als in „EL HONRADOR DE SU PADRE“ den ersten.

Wie sein Vorbild, hat er am Schlusse unnöthigerweise die Eidesleistung eingeschoben, welche der Cid dem neuen König Alfonso behufs Reinigung von dem Verdachte der Mitschuld am Tode König Sancho's auferlegt. Dem Stücke des Matos „NO ESTÁ EN MATAR EL VENCER“ scheint er die Episode entlehnt zu haben, dass Don Diego Ordoñez die Tochter des Arias Gonzalo liebt, woraus ein ähnliches Verhältniss entsteht, wie dasjenige des Cid zu Jimena. Neu erfunden hat Diamante den Umstand, dass Pedro Arias, der vierte Sohn Arias Gonzalo's, dessen letzter Schwerthieb das Streitross Don Diego's über den Wall getrieben, von seinen Wunden genest, eine heftige Zuneigung zu seinem tapfern Gegner fasst und diesem schliesslich die Hand der Schwester verschafft. Die Sprache des Stücks ist im ganzen würdig, aber aller echten Poesie bar.

Das gleiche Urtheil muss über „EL RESTAURADOR DE ASTURIAS“ gefällt werden. Hier wird uns im ersten Acte durch eine lange Erzählung des Königs Pelayo die Geschichte der spanischen Gothen von der Schlacht von Jerez an bis zur Schlacht von Covadonga geschildert; der zweite Act bringt uns diese Schlacht selbst, der dritte schliesst mit der Wiederoberung von Leon. Als Episoden figuriren die Abenteuer zweier Liebespaare, eines christlichen und eines maurischen, welches letztere am Schlusse selbstverständlich zum Christenthume übertritt.

„LA JUDÍA DE TOLEDO“ (La desgraciada Raquel). Dieses in allen Drucken unserm Dichter zugeschriebene Trauerspiel ist von der neuern Kritik unbedenklich auf Grund einer Notiz Ticknor's in dessen Literaturgeschichte (II, 316<sup>n</sup>) dem Mira de Amescua zugewiesen worden. Ticknor besass, seiner Angabe nach, das Autograph dieses Dramas unter dem Titel „LA DESGRACIADA RAQUEL“, mit Darstellungserlaubniss vom 10. April 1635, aber es möge uns ein leiser Zweifel erlaubt sein, ob er dieses Manuscript genau Scene für Scene mit dem unter Diamante's Namen gangbaren Druck verglichen hat, denn bei der Lektüre des letztern drängt sich entschieden der Gedanke auf, es müsse der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts angehören. Vielleicht hat Diamante das Drama von Mira de Amescua überarbeitet. Wie dem auch sei, mit dem wunderbar poetischen Schauspiel Lope de Vega's

„LAS PACES DE LOS REYES Y JUDÍA DE TOLEDO“ hält das in Rede stehende Stück keinen Vergleich aus, wenn auch schöne Stellen nicht fehlen. Neben der Liebe Raquel's zu König Alfonso tritt hier besonders auch der Ehrgeiz der schönen Jüdin hervor, ein Motiv, welches Lope ganz beiseite gelassen hat. Dieser Ehrgeiz schwächt unsere Theilnahme für die Heldin, da er sich nur in dramatisch ungeschickter, kleinlicher Weise äussert, während der Ausdruck ihrer Liebe zu Alfonso — in unvortheilhaftem Gegensatz zu der Schilderung bei Lope — ein gekünstelter und frostiger ist.

Noch nüchterner ist „LA REINA MARÍA ESTUARDA“. Diese sogenannte Tragödie zeigt ein wahrhaft klägliches Verkennen des grossen Stoffs. Die Anführung eines Umstandes genüge zur Erhärtung dieser Behauptung. Königin Elisabeth will Maria Stuart heimlich tödten lassen; dies misglückt, und da gleichzeitig ein Fluchtversuch der Unglücklichen vereitelt wird, muss diese — ohne Process und Urtheilsspruch — direct das Schafott besteigen, welches die Phantasie des Dichters mit einem Schlage auf die Bühne gezaubert hat, ohne dass vorher überhaupt die Rede von einer öffentlichen Hinrichtung gewesen wäre. Im übrigen ist der Ton des Ganzen mehr derjenige einer langweiligen „Comedia de cuerpo“, als der einer historischen Tragödie.

Erfolgreicher war Diamante in den Raufbold- (Guapo-) Stücken, von welchen er eine ganze Reihe verfasst hat. Offenbar fühlte er sich diesen Stoffen gewachsen, da dieselben mehr nüchterne Effectberechnung, als wahre Poesie verlangen. Hierzu gehört:

„EL VALOR NO TIENE EDAD Y SANSON DE ESTREMADURA“, sein bestes Stück dieser Art, welches die Abenteuer des berühmten Recken Diego García de Paredes und seines ihm ebenbürtigen Sohnes behandelt. Es ist lebhaft und interessant, aber ein Drama, welches einfach die körperliche Stärke an sich (d. h. ohne Rücksicht auf deren Gebrauch durch eine grosse Seele) zum Vorwurf wählt, kann selbstverständlich keiner höhern Kunstgattung zugezählt werden. Die Hauptwürze dieser Stücke, eine ausführliche Erzählung seiner oft moralisch zweifelhaften Hercules-Thaten seitens des Haupthelden selbst, nimmt hier einen ganz ungehörlich grossen Raum ein.

Ebenso sehr auf die staunende Bewunderung der Mosqueteros berechnet, aber bedeutend geringer an Kunstwerth sind folgende Dramen:

„EL HÉRCULES DE OCAÑA.“ Zu diesem Stück hat Diamante die gleichnamige Comödie des Luis Velez de Guevara benutzt, aber aus einem verhältnissmässig vernünftigen ein geradezu unsinniges Schauspiel gemacht. — „EL MANCEBO DEL CAMINO“ ist die Geschichte eines Maulthiertreibers, welcher durch seine ungewöhnliche Kraft und Kühnheit zum Hauptmann aufsteigt, während in „EL DEFENSOR DEL PEÑON“ ein Raufbold und Prahlhans erster Sorte, der natürliche Sohn des bekannten Don Lope de Figueroa, die Hauptrolle bei der Vertheidigung einer Festung gegen die Mauren spielt.

Aehnlicher Art sind auch „EL VAQUERO DE GRANADA“, die dramatisirte Geschichte eines Banditen, welcher als Büsser stirbt, und „JUAN SANCHEZ DE TALAVERA“, ein Drama, welches einige sehr wirkungsvolle Scenen enthält. Wir heben folgende hervor. Juan Sanchez, ein junger Raufbold, hat um seine Geliebte Laura bei deren Bruder angehalten, ist von diesem abgewiesen worden und hat ihn deshalb später getödtet. In diesem kritischen Augenblicke wird Juan's Vater zum Stadtrichter ernannt und nimmt es mit seiner Amtspflicht so genau, dass er dem flüchtenden Sohne nachsetzt, um ihn zu verhaften. Ein reissender Fluss scheint der Verfolgung ein Ziel zu setzen, denn Juan hat denselben durch kühnes Schwimmen zwischen sich und seinen Vater gebracht. Letzterer aber stürzt sich ebenfalls in die Fluten. Bald darauf ertönen seine Hülferufe, da er dem Ertrinken nahe kommt. Der Flüchtling besinnt sich nicht lange, sein Kindesgefühl siegt über den Trieb der Selbsterhaltung, er rettet seinen Vater und damit seinen Richter, welcher ihn zum Tode verurtheilen muss. Der Dichter findet zwar Mittel und Wege, das Drama glücklich enden zu lassen, aber der wirkliche, tragische Conflict zwischen Amtspflicht und Vaterliebe in der Brust des alten Sanchez hat uns vorher tief erschüttert. Freilich muss dabei bemerkt werden, dass die Ausführung bei weitem nicht der Intention entspricht, und dass diese letztere wohl irgendeinem vorausgegangenen Stücke entlehnt sein mag.

Eine Arbeit auf Effect anderer Art ist „MÁS ENCANTO



ES LA HERMOSURA“, eine widersinnige Zaubercomödie, welche weder durch gute Disposition, noch durch farbenprächtige Sprache künstlerisch gerechtfertigt wird.

„EL REMEDIO EN EL PELIGRO“, „PASION VENCIDA DE AFECTO“, „SERVIR PARA MERECEER“ sind Stücke von ebenso armseliger Erfindung, als nüchterner Sprache.

In „INDUSTRIAS DE AMOR LOGRADAS, JUANILLA LA DE JEREZ“ versucht Diamante in die Fussstapfen Tirso's zu treten, indem er die Heldin, Doña Isabel de la Cerda, ihrem Liebhaber Don Juan de Castro nach Madrid folgen und ihn dessen Hand durch Spielen von vier Rollen: ihrer eigenen, derjenigen einer Doña María de Estrada, einer Zofe der Braut Don Juan's und eines Pagen des letztern, erringen lässt. Hier hat der nüchterne Verstandesdichter den phantasiereichen Tirso sogar noch überbieten wollen, dessen vielseitigste Heldinnen nur drei Rollen spielen. Der Vergleich des Diamante'schen Stücks mit Tirso's „DON GIL DE LAS CALZAS VERDES“, „LA VILLANA DE VALLECAS“ u. s. w. ist interessant: wo Tirso's Muse wie ein Schmetterling gaukelt, tanzt diejenige Diamante's gleich einem abgerichteten Bären.

„IR POR EL RIESGO Á LA DICHÁ“ ist ein schwaches Stück, dessen Katastrophe Montalvan's „NO HAY VIDA COMO LA HONRA“ entlehnt scheint, während „CUÁNTO MIENTEN LOS INDICIOS Y GANAPAN DE DESDICHAS“ offenbar Calderon's „UN CASTIGO EN TRES VENGANZAS“ nachgebildet ist. Das Vorbild — an sich eines der schwächsten Dramen Calderon's — ist von Diamante technisch etwas vereinfacht, im übrigen aber auf des Neubearbeiters nüchternen Ton herabgestimmt worden.

„CUMPLIRLE Á DIOS LA PALABRA“ ist die Geschichte der Tochter Jephtha's, welche von ihrem Vater eigenhändig geopfert wird, da er Jehova gelobt hatte, das Erste darzubringen, was er bei seiner Rückkehr in die Heimat erblicke. Am Schlusse sieht der Zuschauer das blutige Haupt des unglücklichen Mädchens auf einem Tische und hört aus seinem Munde, dass das Opfer Jehova angenehm gewesen sei.

„EL SOL DE LA SIERRA“ behandelt die Wiederauffindung eines Muttergottesbildes (La vírgen de los Enebro) in dem hohlen Stamme eines Wachholderbaums, „SANTA MARÍA DEL

MONTE“ einen ähnlichen Vorwurf, verknüpft mit der Eroberung von Consuegra.

„LA CRUZ DE CARAVACA“ schildert die Bekehrung eines Maurenkönigs von Murcia, welcher aus Neugierde eine Messe hört, aber von der Wahrheit des christlichen Glaubens überzeugt wird, als das zur Celebrirung fehlende Kreuz von Engeln herbeigebracht wird.

„SANTA JULIANA“, „LA MAGDALENA DE ROMA Y BELLA CATALINA“ und „SANTO TOMÁS DE VILLANUEVA“ sind eigentliche Heiligencomödien. Auch in diesen verleugnet Diamante seine prosaische Natur nicht, hält sich aber gerade hierdurch von manchem Unsinn fern, welcher die ähnlichen Werke phantasiereicherer Dichter verunziert.

Wie Moreto und Matos, zehrte auch Diamante von den Stoffen seiner Vorgänger, welche er indessen im allgemeinen weit freier benutzte. Leider war er aber ein reiner Verstandesmensch, und das dichterische Feuer ging ihm vollständig ab, so dass keine seiner Entlehnungen das Original erreicht, geschweige denn übertrifft. Die Flamme auf dem Altar Apollo's wurde ihm zur Oellampe seines Studierzimmers; wollte er sie zu besonderer Lichtstärke anfachen, so gab sie nur den Rauch des Cultismus von sich. Diamante's Fabeln sind meist langweilig, oft geradezu dürftig und bleiern. Seine Diction ist dementsprechend nüchtern, und hier und da durch cultistische Schönpflästerchen entstellt. Wie Montalvan, liebte er lange Parade-Reden, aber was bei jenem zur Erhöhung der dramatischen Stimmung beiträgt, bewirkt bei Diamante nur Erhöhung der Langeweile. — Dass er — wie „EL HONRADOR DE SU PADRE“ im allgemeinen und einzelne Ausdrücke im besondern (z. B. „¡Piedad, destino!“) beweisen — auch bei den Franzosen geborgt hat, kann ihm gewiss nicht als Vorzug angerechnet werden. Es ist im Gegentheil ein Beweis dafür, dass mit seinen Dramen ein weiterer grosser Schritt zum Untergange des spanischen Nationaltheaters geschehen war. Die grosse Bewunderung, welche ihm von seinen Zeitgenossen gezollt wurde, mag als Bestätigung der Wahrnehmung dienen, dass der Verfall einer Kunst organisch mit der Verderbniss des Geschmacks der Kunstgeniessenden zusammenhängt.

---

### Francisco de Villegas

war, wie schon bei Besprechung des Juan Bautista de Villegas im ersten Bande bemerkt, ein jüngerer Bruder dieses Dramatikers und Sohn des berühmten Schauspieldirectors Antonio de Villegas. Ueber seine weitem Lebensumstände wissen wir nichts, auch ist die Anzahl der uns erhaltenen, theilweise selbständig, theilweise in Gemeinschaft mit andern Dichtern von ihm verfassten Comödien eine geringe. Dieselben zeichnen sich jedoch durch eine gewisse künstlerische Feinfühligkeit aus und verdienen deshalb eine Besprechung an dieser Stelle.

„EL REY DON SEBASTIAN“ ist dem gleichnamigen Stücke des Luis Velez de Guevara, „EL MÁS PIADOSO TROYANO“ Guilem de Castro's „DIDO Y ENEAS“ und „LO QUE PUEDE LA CRIANZA“ des gleichen Dichters „LA FUERZA DE LA COSTUMBRE“ entlehnt. Die drei Nachbildungen gleichen sich darin, dass sie manchmal genau dem Scenengang des Musters folgen und demselben sogar hier und da längere Stellen wörtlich entlehnen, dass der Dichter aber im allgemeinen mit künstlerischem Takte das überflüssige Beiwerk und die Roheiten der Originale ausgeschieden, sowie die Führung der Handlung organischer gestaltet hat. Freilich ist dabei manche schillernde Blume unter der Schere des neuen Gärtners gefallen, freilich vermögen dessen neu und regelrecht geordnete Beete nicht die romantische Unordnung des früher farbenprächtigen Naturgartens zu ersetzen. Aber immerhin liegt ein wirkliches Verdienst in jeder künstlerischen Neugestaltung.

Wahrscheinlich sind auch „DIOS HACE JUSTICIA Á TODOS“ (die weniger gelungene, sagenhafte Geschichte eines Königs Casimir von Polen, welcher einen durch Vermittelung des Johannes Hunyades mit dem Sultan Murad geschlossenen Frieden frevelhaft bricht und dafür von Gott mit dem Tod auf dem Schlachtfelde bestraft wird) und „LA CULPA MÁS PROVECHOSA“ Nachbildungen älterer Stücke. Was das erste anbetrifft, so mag erwähnt werden, dass in dem Katalog von Medel eine Comödie gleichen Titels von Lope de Vega aufgeführt wird, welche dessen Vorbild sein mag. Auf das zweite „LA CULPA MÁS PROVECHOSA“ müssen wir etwas näher eingehen.

Pontius Pilatus wird in allen seinen Handlungen vom Glück dermaßen verfolgt, dass er den Neid der Götter fürchtet und alles versucht, irgendein Unglück auf sich herabzubeschwören. Dieser Absicht gemäss, betreibt er in unmittelbarer Nähe Roms das Räuberhandwerk und zwar unter dem Einflusse seines Glückssterns mit solchem Erfolge, dass er den höchsten Zorn des Kaisers Tiberius erregt. Nachdem er Mario, einem gegen den Kaiser conspirirenden Edelmann, einen Brief abgenommen, dessen Inhalt er weder kennt noch untersucht, begibt er sich nach Rom, um sich Tiberius zu Füssen zu werfen, und denkt sicher, auf diese Art das ersehnte Unglück über sich hereinbrechen zu sehen. Es kommt aber anders. Der Kaiser hat gerade für den zurückgekehrten Mario das Ernennungsdecret zum Präsidenten von Judäa unterschrieben, aber der Glücksstern des Pilatus hat ihm die Hand geführt: statt Mario's Namen hat er denjenigen des Pilatus ausgefüllt. Da zufällig die Rede auf den Brief kommt, welchen Pilatus Mario abgenommen hat, verlangt der Kaiser, denselben zu sehen. Dessen hochverrätherischer Inhalt bewirkt, dass Mario zum Tode verurtheilt wird, während das Ernennungsdecret des Pilatus zum Präsidenten von Judäa bestehen bleibt. — Veronica, eine vornehme Römerin, hat von einem jüdischen Pilger das Bildniss Christi erhalten, mit der Verkündigung, das Original, ein Jude, sei ihr zum Gemahl bestimmt. Mächtig ergriffen von den edlen Gesichtszügen des Heilandes, macht sie sich auf den Weg nach dessen Aufenthaltsort Jerusalem und kommt — nachdem sie in die Hände des damaligen Räubers Pilatus gefallen, von demselben aber ungeschädigt entlassen worden war — in der jüdischen Hauptstadt an, gerade als Christus zum Calvarienberge geführt wird. Pilatus, dessen Gemahlin Julia durch einen Engel von der Unschuld des Erlösers benachrichtigt worden ist, hat dessen Urtheil nur mit grossem Widerstreben unterzeichnet; er hat seine Hände darüber gewaschen, während das hebräische Volk mit ungestümen Rufen das Blut des Gerechten auf sich genommen hat. Diese Nachgiebigkeit, diese passive Sünde, führt ihn endlich dem ersehnten Unglück entgegen, welches er durch active Schuld nicht auf sich ziehen konnte. Kaiser Tiberius, von einer nagenden Krankheit gequält, hat alle seine Hoffnungen auf Ge-



sundung auf den wunderwirkenden Propheten Jesus gesetzt und einem seiner Vertrauten, Cesarino, befohlen, denselben nach Rom zu bringen. Cesarino kommt erst nach dem Tode Christi in Jerusalem an, ist ausser sich über das Vorgefallene und beruft Pilatus vor Tiberius' Richterstuhl nach Rom. Er kehrt alsdann zurück, erstattet dem Kaiser Bericht, und dieser beschliesst, Pilatus mit dem Tode zu bestrafen. Gleichzeitig mit Cesarino ist Veronica in Rom eingetroffen. Obgleich dieselbe mit dem in das Blut Christi getauchten Taschentuche die Krankheit des Kaisers heilt, bleibt dessen Rachegefühl gegen Pilatus bestehen. Als aber letzterer erscheint und sich Tiberius zu Füssen wirft, fühlt der Kaiser, dass ihm eine unsichtbare Macht den auf den Schuldigen gezückten Dolch zurückhält: es ist die Tunica Christi, welche Pilatus einem Centurionen abgekauft und sich damit bekleidet hat. Veronica findet dieses Geheimniss heraus, und nun befiehlt Tiberius dem Präsidenten, sich in ein Bad zu begeben. Kaum hat der jetzt Unglückliche die Tunica abgelegt, als er von den Schergen des Kaisers getödtet wird. Auf diese Art hat ihn endlich das Schicksal ereilt.

Die Schlussverse des Dramas lauten:

*Y pues ya desta comedia  
escribió segunda parte  
mejor pluma, sus aciertos  
suplan lo que en ésta falte.*

Da man in der Regel nicht einen ersten Theil nach einem zweiten schreibt, so darf — abgesehen von Villegas' allgemeiner Gewohnheit, frühere Stücke zu benutzen — aus dieser Stelle wohl geschlossen werden, dass er auch hier einem ältern Vorbilde gefolgt ist. Dies wird — ausser durch die in der zweiten Periode durchaus ungewöhnliche Anwendung ungereimter Hendekasyllaben — dadurch bestätigt, dass ein noch späterer Schriftsteller, Don Juan de Espinosa y Malagon, beinahe genau denselben Stoff in einem Drama „EL DICHOSO DESDICHADO“ behandelt hat und zwar auf solche Art, dass man glauben müsste, sein Stück sei das frühere gewesen. Da dies der Chronologie nach kaum möglich ist, so erscheint die Annahme, beide Dichter haben ein gemeinschaftliches Vorbild benutzt — und zwar der letzte Dichter in einer sich dem Original enger anschliessenden

Weise — gewiss gerechtfertigt. Darf hierbei ein Rückschluss auf den Originaldichter gezogen werden, so müssen wir die Vermuthung wagen, derselbe sei Damian Salustio del Poyo gewesen. Wer sich die Mühe nehmen will, dieses Autors „VIDA Y MUERTE DE JUDAS“ mit „EL DICHOSO DESDICHADO“ in Sprache und Charakteren zu vergleichen, wird uns keiner übermässigen Kühnheit zeihen, wenn auch solche Hypothesen aus lediglich innern Gründen selbstverständlich immer etwas Misliches haben. Darf uns eine weitere Vermuthung gestattet werden, so möchten wir andeuten, dass Villegas unter dem schon bestehenden zweiten Theile seines Stücks, Cubillo's „LOS DESAGRAVIOS DE CRISTO“ verstanden haben könnte. — Es bleibt uns noch übrig, mit einigen Worten zu sagen, warum man — wie wir uns oben ausdrückten — „glauben müsste, sein (Espinosa's) Stück sei das frühere gewesen“. Villegas hat die Handlung, wie sie uns die sich dem alten Original enger anschliessende Espinosa'sche Nachbildung überliefert, vereinfacht, indem er unnützes Beiwerk theilweise hinter die Scene verlegt, theilweise ganz ausgeschieden und so aus einer ziemlich losen, eine trefflich geführte Fabel herausgeschält hat. Sodann ist seine Aenderung der Katastrophe — bei Espinosa tödtet sich Pilatus selbst, als er sieht, dass er den Schergen des Tiberius nicht entrinnen kann, während Villegas ihn durch letztere ermorden lässt — offenbar eine wohlüberlegte Verbesserung. Denn hätte sich Pilatus seinem unheimlichen Glücksstern durch Selbstmord entziehen wollen, so stand ihm ja dieser Weg von Anfang an offen, während ihn bei Villegas ohne seinen Willen das Schicksal ereilt.

Francisco de Villegas war kein origineller, wohl aber ein kunstsinniger, feinfühligter Dichter, dessen Werke deshalb noch heute mit ästhetischem Genuss gelesen werden können.

---

### Juan de Zabaleta,

ein Dichter, welcher um die gleiche Zeit blühte, war in Madrid geboren. Infolge eines Erbschaftsprozesses scheint er einige Zeit in ärmlichen Verhältnissen gelebt zu haben, aber

der für ihn günstige Ausgang dieser Streitigkeiten verschaffte ihm die Mittel zu einem behaglicheren Leben. Er war Mitglied der poetischen Akademie zu Madrid, nahm Theil an verschiedenen literarischen Festlichkeiten und unterhielt ein freundschaftliches Verhältniss mit vielen seiner Collegen, wie Calderon, Matos, Cáncer, Martinez, Villaviciosa u. A., mit welchen er auch gemeinschaftlich Comödien verfasste. Im Jahre 1664 hatte er das Unglück, zu erblinden, veröffentlichte aber noch 1667 eine Sammlung seiner Prosaschriften. Sein Todesjahr ist unbekannt.

Von seinen selbständigen Comödien erwähnen wir:

„EL HIJO DE MARCO AURELIO.“ Dieses Drama schildert in gelungener Weise den Charakter des ausschweifenden Kaisers Commodus und schliesst mit einem Durchbruch seines bessern Naturells als Sohn des edlen Marc Aurel. Dieser Schluss, wenn auch dramatisch wirksam, wird bei dem nachdenkenden Leser durch die unwillkürliche Erwägung abgeschwächt, wie wenig nachhaltig ein solcher momentaner Impuls bei dem despotischen Wüstling gewesen sein kann, aber Zabaleta's zeitgenössische Zuhörer werden schwerlich dergleichen Bedenken gehegt haben. Die Sprache des Stücks ist ungleich, aber mit wirklich guten Gedanken in sentenziöser Form durchsetzt. — Ueber den Kaiser Commodus hat Zabaleta auch ein Prosawerk geschrieben.

„EL ERMITAÑO GALAN“ ist wohl eine freie Bearbeitung des gleichnamigen Dramas von Mira de Amescua. Es ist im ganzen besser als sein Vorbild und erregt besonders durch lebensfrische, realistische Schilderungen des ausschweifenden Treibens in der üppigen Stadt Alexandria dramatisches Interesse. Der Contrast zwischen dieser Sünderhöhle und der nahegelegenen Wüste Thebaïs, dem Aufenthalte christlicher Büsser und Selbstkasteier, bildet einen wirkungsvollen Hintergrund, welchen die altspanischen Dichter häufig ausgenutzt haben. — Zabaleta ist in diesem Stücke der Legende vom heil. Abraham (s. Rivadeneyra's „*Flos Sanctorum*“, Ausg. 1675, Bd. II, S. 128 fg.) genauer gefolgt, als sein Vorgänger Mira de Amescua,

„OSAR MORIR DA LA VIDA“ behandelt die Geschichte eines Räubers, welcher erst Eremit wird, dann aber — da ihm auf diesem Wege der Eintritt in den Himmel zu lange hinausgeschoben scheint — sich dem Gouverneur von Alexandria unter Geständniss aller seiner Verbrechen zur Hinrich-

tung überliefert. Im Augenblicke seines Todes öffnet sich wirklich der Himmel, um ihn mit dem üblichen Glorienapparat aufzunehmen, und das Volk ruft ihn zum Heiligen aus.

„NO AMAR LA MAYOR FINEZA“ ist ein langes, schwerfälliges Stück, obgleich dessen Grundidee — ein Prinz von Albanien ist so hyperdelicater Natur, dass er aus lauter Hochachtung für seine Geliebte nicht wagt, um deren Hand anzuhalten, bis ihm dies auf die unweiblichste Weise nahegelegt wird — wohl geeignet gewesen wäre, den Drehpunkt einer belustigenden Comödie zu bilden.

Ebenso schwerfällig ist „EL HECHIZO IMAGINADO“. Die Handlung ist überreich und unwahrscheinlich, aber auch hier fehlen bessere Ideen nicht. So verliebt sich die Prinzessin Florismunda in Jiradolfo, einen verkleideten Prinzen, derart, dass sie, um sich von dieser anscheinend unwürdigen Leidenschaft zu befreien, keinen andern Ausweg findet, als dessen Tod zu befehlen. Jiradolfo, dessen ebenfalls verkleidete Schwester Celinaura ihm das Leben rettet, fingirt sich sterbend und erscheint bald darauf in der Rolle eines andern Prinzen als Freier Florismunda's. Die Aehnlichkeit mit dem vermeinten Todten entflammt das Herz der Prinzessin abermals derart, dass sie aus Wuth über ihre Schwäche — da sie den Tod eines offenkundigen Prinzen nicht decretiren kann — sich selbst den Tod geben will. Celinaura bringt sie davon ab, indem sie ihr vorspiegelt, sie habe ihr einen Liebestrank eingegeben. Damit wird der gekränkte Stolz Florismunda's beruhigt. — Man sieht, wie weit die spätern Dichter neue Situationen herholen mussten.

Zabaleta ist in seinen Compositionen origineller als die letztbesprochenen Dichter. Er wusste recht gut, auf welche Weise dramatischer Effect zu erzielen sei, aber die Ausführung seiner Ideen ist meistentheils unbeholfen, seine Diction ungleich. Er kann deshalb nur zu den Dramatikern dritten Ranges gezählt werden.

---

### Fernando de Zárata y Castronovo.

Das Leben dieses Dichters ist für uns in ein solches Dunkel gehüllt, dass ein scharfsinniger spanischer Schrift-



steller (Don Adolfo de Castro), gestützt auf die irrthümliche Notiz eines Index der Inquisition, sich zur Behauptung versteigen konnte, ein „Don Fernando de Zárate“ habe gar nicht existirt und dieser Name sei ein Pseudonym für Antonio Enriquez Gomez. Da jedoch — abgesehen von der innern Verschiedenheit der Dramen Zárate's und Enriquez Gomez' — zwei Autographen unsers Dichters von 1660 existiren und das eine, die Widmung der Comödie „LA MONTAÑESA DE BURGOS“ sogar aus Sevilla vom 26. Juli datirt, während Enriquez Gomez bei einem Auto de Fé in der gleichen Stadt Sevilla, am 14. April des gleichen Jahres von der Inquisition in effigie verbrannt wurde, so ist diese vermeinte Identität eine reine Unmöglichkeit.

Zárate war ein fruchtbarer Dichter; von seinen Comödien sind etwa dreissig auf uns gekommen.

„LA VIDA Y MUERTE DEL CID Y NOBLE MARTIN PELAEZ“ behandelt die Geschichte des Cid unter der Regierung Alfonso's VI. Als Episode dient die bekannte Begebenheit mit dem Neffen des gewaltigen Helden, Martin Pelaez, welcher aus einem Feigling ein tapferer Recke wird. Das Stück zeigt offenbar zwei Hände, weshalb sich annehmen lässt, Zárate habe längere Stellen eines frühern Dramas ganz oder beinahe wörtlich eingeschaltet. Tellez hat eine Comödie ähnlichen Inhalts: „EL COBARDE MÁS VALIENTE“ geschrieben, welche dem Verfasser nicht zu Gesicht gekommen ist und möglicherweise das Vorbild der Zárate'schen sein könnte. Mehr aber noch deutet der Stil der Einschaltungen auf Don Diego Jimenez de Enciso, von welchem allerdings nicht bekannt ist, ob er den Stoff überhaupt behandelt hat. Wir würden zu weit abschweifen, wenn wir dieses — der Bedeutung Enciso's nach, sehr interessante — Thema durch längere Auszüge ausführen wollten; es mag deshalb eine Gegenüberstellung zweier kurzen Stellen genügen:

Aus „VIDA Y MUERTE DEL  
CID“.

Cid:

*Setenta y dos años truje  
las armas en la campaña,  
sin que me impidiese el sol,  
ni fatigase la escarcha,*

Aus Enciso's „LA MAYOR  
HAZAÑA DE CARLOS V.“.

Carlos V.:

*Cuarenta años he gastado  
casi siempre en la campaña,  
sin tener tan solo un día  
que descansar en mi casa etc.*

*por mi ley y por mi rey,  
por mi honor y por mi patria.*

*Pasé al Africa dos veces,  
mi valor ha visto Italia etc.*

*. . . . . temblé mil veces  
sufriendo el yelo y la escarcha.*

*Pasé á Alemania la alta  
nueve veces . . . . .  
siete he penetrado á Italia etc.*

Auch „LOS HERMANOS AMANTES Y PIEDAD POR FUERZA“ zeigt offenbar zwei Hände, und zwar ebenso wie bei dem vorherbesprochenen Stück, nicht etwa actweise, sondern durcheinander gemengt, sodass ebenfalls wörtliche Entlehnung langer Stellen eines Vorbildes angenommen werden muss. Was den Stil dieser Entlehnungen betrifft, so weist derselbe auf Lope de Vega oder einen seiner frühesten Schüler, etwa Guillem de Castro hin. In der That stimmt auch die unerquickliche Fabel — glühende Liebe zweier Geschwister, welche durchaus nicht an ihre Verwandtschaft glauben wollen und erst am Schlusse des Dramas zu besserer Einsicht kommen — ganz mit dem Naturell Don Guillem's. Auch könnte die Stelle:

*porque la nueva Infanta,  
la Margarita preciosa,  
que sola dicen que basta  
para el adorno del Rey etc.*

auf Don Guillem's Drama „LA MARGARITA PRECIOSA“ hinweisen, welches dem Verfasser leider nicht zu Gesicht gekommen ist. Sollte indessen das von Zabaleta, Cáncer und Calderon gemeinsam verfasste Drama „LA MARGARITA PRECIOSA“ eine Nachbildung des Castro'schen sein, so wird obige Vermuthung hinfällig, denn dessen Fabel ist durchaus verschieden von derjenigen der „HERMANOS AMANTES“.

„MUDARSE POR MEJORARSE“ — gänzlich verschieden von dem Alarcon'schen Drama gleichen Titels — behandelt den Grundgedanken des Tellez'schen „LA CELOSA DE SÍ MISMA“. Ein Caballero verlässt die Geliebte um ihrer selbst willen, als er sie in anderer Kleidung und unter andern Umständen sieht, wird aber durch das geschickte Doppelspiel der Dame dazu gebracht, ihr bei der endlichen Aufklärung die Hand zu reichen. Auch dieses Stück zeigt grosse Ungleichheit des Stils.

„QUIEN HABLA MÁS, OBRA MENOS“ ist eine Nachbildung des Tellez'schen „PALABRAS Y PLUMAS“ und folgt diesem

Stück im ersten Acte beinahe Scene für Scene. Der Schluss des ersten ist, ebenso wie die übrigen Acte, freier gehalten, aber nicht zum Vortheil Zárate's. Bei Tellez lässt sich gewiss manches aussetzen, aber mit seiner blüthenreichen, duftigen Comödie verglichen, ist Zárate's Stück ein recht prosaisches Machwerk, dessen Nüchternheit durch gezierte Sprache keineswegs behoben wird.

„ANTES QUE TODO ES MI AMIGO“ und „QUERERSE SIN DECLARARSE“ sind gewöhnliche Capa y espada-Comödien. Aus letzterm Stück ist die merkwürdige Idee hervorzuheben, dass es sich für einen Caballero der damaligen Zeit nicht schickte, als Gast im Freundeshause, der Schwester seines Wirths den Hof zu machen, selbst wenn diese Werbung auf eine Vermählung hinauslief, welche dem Bruder nur angenehm sein konnte. Dies ist doch die Heiligkeit der Gastfreundschaft auf eine Spitze getrieben, welche nur als Don Quixoterie bezeichnet werden kann. Das Extrem eines spanischen Caballeros ist eben Don Quixote. Dies hat Cervantes wohl gefühlt, und der ungeheuere Erfolg seines Meisterwerks hängt zum grossen Theil damit zusammen, denn die Verspottung der abenteuerlichen Ritterromane genügt nicht zu dessen Erklärung.

Der Grund, weshalb Zárate in den bis jetzt besprochenen Dramen nicht befriedigen kann, liegt einfach darin, dass sein Talent mehr auf Seiten der niedern Comödie, des Figuronstücks und der Posse lag. Der positive Beweis hierfür findet sich in seinem vortrefflichen Stück:

„LA PRESUMIDA Y LA HERMOSA“, welches auf der Grenze des Lustspiels und des Schwanks liegt. — Don Diego de Mendoza y Peralta, ein etwas leichtlebiger Caballero, hat eine lange Reihe von Jahren in den Niederlanden, dann in maurischer Gefangenschaft zugebracht und seiner Familie während letzterer Periode nicht geschrieben, um sie nicht in Aufregung zu versetzen. Auf diese Art gilt er für verschollen. Zu Anfang der Comödie sehen wir ihn indessen, in Gesellschaft eines Freundes, der ihn ausgelöst hat, im Begriffe, in die Heimat zurückzukehren. Dies ist eine köstliche Einleitung, denn der Zuschauer weiss hierdurch im voraus, dass die im Hause Don Diego's sich abspielenden, weiter unten zu erwähnenden Ränke jeden Augenblick durch das Erscheinen des vermeintlich Verschollenen durchkreuzt werden können. — Don Diego's Schwe-

stern Leonor und Violante haben Beide stark ausgeprägte Eigenthümlichkeiten: erstere will als gelehrt gelten und beflissigt sich deshalb einer cultistischen Ausdrucksweise; letztere setzt einen übermässigen Stolz auf ihre Schönheit. Ein früherer Kriegskamerad Don Diego's, Don Juan, hat sich in Leonor verliebt, findet aber keine Gelegenheit, sich ihr zu nähern. Sein Lakai Chocolate, welcher einige Gesichtsähnlichkeit mit Don Diego hat, schlägt ihm vor, er wolle sich für diesen ausgeben und ihn als einen Kameraden im Hause einführen. Don Juan geht darauf ein, der Betrug wird ins Werk gesetzt und gibt zu einer Reihe der köstlichsten Auftritte Anlass. Die gelehrte Leonor, welche anfänglich Neigung zeigt, den Schleier zu nehmen, wird durch eifersüchtigen Neid auf ihre schöne Schwester dazu gebracht, Don Juan's Liebe zu erwidern, während die eingebildete Violante natürlich alle Aufmerksamkeiten Don Juan's auf sich bezieht. Der Lakai lässt es sich in seiner Rolle als Familienoberhaupt wohl sein, verspricht Don Gaspar und Don Carlos, zwei Anbetern der Schwestern, deren Hand und lässt sich als Gegenleistung von Jedem 2000 Escudos borgen. Das Geld gibt er Elena, einer Zofe seiner angeblichen Schwestern, indem er ihr gleichzeitig verspricht, sich mit ihr zu vermählen. Dies bläst das Kammerkätzchen derart auf, dass sie sich Doña Elena de Mendoza y Peralta nennt und jedermann diese Titel an den Kopf wirft. Als nun der wirkliche Don Diego eintrifft, kommt es zu den ergötzlichsten Verwickelungen, bis sich der Knoten in befriedigender Weise durch mehrere Verlobungen löst. — Das Stück sprüht von Witz und Wortspielen, ist vortrefflich geführt und erregt durchweg das lebhafteste Interesse. Hier war das Feld, auf welchem der Dichter seine Lorbeeren hätte pflücken können.

„EL VALIENTE CAMPUZANO“ ist ein unerquickliches Guapo-Stück, „LAS TRES CORONACIONES DE CARLOS QUINTO“ eine chronikartige Dramatisirung der Krönungen Karl's V. als König von Spanien, Kaiser von Deutschland und römischer Kaiser.

Ebenso zersplittert in der Handlung ist „LA CONQUISTA DE MÉJICO“, eine unkünstlerische Darstellung der Eroberung Mexico's durch Ferdinand Cortés. In diesem Stücke hat der Dichter — in Nachahmung einer Scene im ersten Acte des Lope de Vega'schen „EL NUEVO MUNDO DESCUBIERTO POR CRI-



STÓBAL COLON“ — die allegorischen Figuren der „Göttlichen Vorsehung“, der „Religion“ und der „Abgötterei“ eingeführt.

In „LOS DOS FILÓSOFOS DE GRECIA“ werden die Philosophen Heraklitus und Demokritus in Gegensatz gebracht, aber die Behandlung des an sich dankbaren Stoffes ist ebenso unbefriedigend als diejenige des macedonischen Alexander und des Aristoteles in „EL MAESTRO DE ALEJANDRO“. Mit dem classischen Alterthum hatten die altspanischen Dramatiker überhaupt wenig Glück.

Einen bedeutenden Raum im Repertoire unsers Dichters nehmen die Heiligenstücke ein.

„EL OBISPO DE CROBIA, SAN ESTANISLAO“ ist in angemessenem Stile gehalten. Ein tyrannischer König von Polen will sich an dem Heiligen, der seine lasterhaften Pläne durchkreuzt, dadurch rächen, dass er falsche Zeugen beschwören lässt, der Bischof habe den Kaufpreis von 10000 Dukaten für ein Grundstück nicht erlegt, welches zur Ernährung einer Anzahl Armer dienen soll. Da der Vorbesitzer Pedro Colonna in der Nacht nach dem Empfang des Geldes gestorben ist, ohne eine Quittung gegeben zu haben, so scheint die Sache des Heiligen recht aussichtslos. Dem ist aber nicht so, denn in Gegenwart des Königs lässt der Bischof den verstorbenen Verkäufer seinem Grabe entsteigen, um Zeugniß für ihn abzulegen.

Ein packendes und vom engkatholischen Standpunkte aus sogar verdienstliches Drama ist „LAS MISAS DE SAN VICENTE FERRER“. Unparteiisch betrachtet, ist die Begebenheit, auf welche auch Fr. de la Torre y Sevil sein Drama „LA CONFESION CON EL DEMONIO“ gegründet hat, eine höchst widerwärtige, soll aber hier kurz erwähnt werden, da sie kaum zweimal auf die Bühne gebracht worden wäre, wenn sie nicht für eine wahre gegolten hätte. Der Schwager des heiligen Vicente Ferrer, Don Bartolomé de Aguilar, muss sich wegen eines Ehrenmordes aus Valencia entfernen, rettet auf den Balearen einem Mauren, Muley, das Leben und sendet denselben mit einem Empfehlungsschreiben an seine Gemahlin Doña Francisca. Muley fasst eine rasende Zuneigung zu der schönen Frau, worauf der Dämon seinen Plan gründet, die Ehre des Heiligen in seiner Schwester zu beschmutzen. Er setzt sich mit Muley ins Einvernehmen und überbringt Doña Francisca einen

angeblichen Brief ihres Gatten, in welchem ihr derselbe einen nächtlichen Besuch ankündigt, sie bittend, seiner Sicherheit wegen kein Licht zu brennen. Die List gelingt, und Muley genießt die Liebe Doña Francisca's. Als diese den Betrug bemerkt, geräth sie ausser sich, tödtet Muley und nimmt dann Gift. Sie eilt auf die Strasse, um dem ersten besten Priester vor ihrem Tode zu beichten, trifft aber auf den Dämon in Gestalt eines Geistlichen, welcher ihre Beichte entgegennimmt. Infolge dessen geht sie nicht zum Himmel, sondern zum Fegefeuer ein. Dies ist eine schändliche Idee, da sie doch moralisch schuldlos war und die unfreiwillige Sünde einem wirklichen Priester gebeichtet zu haben glaubte. Sie erscheint nun ihrem Bruder, dem heiligen Vicente und bittet ihn, sie durch Lesen der 48 Messen des heiligen Gregorius aus dem Fegefeuer zu erlösen. Da Vicente dieselben nicht kennt, werden sie ihm durch einen Engel überbracht, und deren Lesen bewirkt in der That den Eingang Doña Francisca's in die Seligkeit. Den Commentar über den Culturzustand einer Zeit, in welcher man einem Theaterpublikum eine solche Geschichte als wahr darstellen durfte, überlassen wir dem Leser.

„LA DEFENSORA DE LA REINA DE HUNGRÍA“ soll nach des Dichters Aussage ebenfalls auf einer wahren Thatsache beruhen. Die Königin Beatriz von Ungarn, eine glühende Verehrerin der Jungfrau Maria, wird von ihrem Schwager Federico geliebt und von diesem, da er keine Erhörung findet, bei ihrem Gemahl mit derartigem Erfolg verleumdet, dass sie zum Ausstechen der Augen und Vorwerfen an wilde Thiere verurtheilt wird. Die heilige Jungfrau aber gibt der Unschuldigen das Augenlicht zurück, lässt sie von Engeln in den Palast geleiten und veranlasst die Enttäuschung des Königs.

„MÁRTIR Y REY DE SEVILLA, SAN HERMENEGILDO“ behandelt das Märtyrerthum des Titelheiligen, welcher sich von den arianischen Meinungen seines Vaters losgesagt hat, in cultistischer und unpoetischer Weise.

Ebenso langweilig ist „EL MÉDICO PINTOR, SAN LÚCAS“, ein Theil der Lebensgeschichte des Apostels Lucas mit der angeblichen Porträtirung der heiligen Jungfrau; und noch langweiliger: „LA ESCALA DE LA GRACIA“, eine Art Auto in

dreiactiger Form mit den trockensten und unfruchtbarsten theologischen Spitzfindigkeiten über die Jungfrau Maria.

Fernando de Zárate besass ein schönes Talent, welches jedoch nicht für Dramen ernsteren Stils ausreichte. Leider hat er dies entweder nicht gefühlt oder nicht fühlen wollen, weshalb die Mehrzahl der uns erhaltenen Stücke nur höchst mittelmässig genannt werden kann. Seine Fabeln sind nicht recht originell, auch wo sie sich nicht direct an vorhandene Stücke anlehnen, seine Diction ist nüchtern und öfters cultistisch. Was er in der niedern Comödie hätte leisten können, zeigt sein Meisterwerk „LA PRESUMIDA Y LA HERMOSA“, und es ist sehr zu bedauern, dass er — wahrscheinlich aus falschem Ehrgeize — gerade dieses Feld so wenig bearbeitet hat.

### Agustin de Salazar y Torres

wurde am 28. August 1642 zu Almazan geboren. Seine Aeltern, Don Juan de Salazar y Bolea und Doña Petronila de Torres y Montalbo, stammten aus vornehmen Familien. Schon im Alter von fünf Jahren nahm ihn sein Oheim Don Marcos de Torres, Bischof von Campeche (später Vicekönig von Mexico) nach Amerika mit. Auf der Universität von Mexico machte er seine Studien. Später kehrte er mit dem Herzog von Alburquerque nach Spanien zurück, vermählte sich in Madrid mit Doña Mariana Fernandez de los Cobos, begleitete dann seinen herzoglichen Gönner nach Deutschland und wurde von ihm — in dessen Eigenschaft als Vicekönig von Sicilien — zum „Capitan de armas“ der Provinz Girgenti ernannt. Nach seiner abermaligen Rückkehr nach Madrid widmete er sich, wie es scheint, gänzlich den Musen, bis er im frühen Alter von 33 Jahren — am 29. November 1675 — an der Schwindsucht starb.

Seine Werke wurden von seinem Freunde Don Juan de Vera Tassis y Villaroel (dem Herausgeber Calderon's) unter dem Titel „*Citara de Apolo*“ in zwei Bänden veröffentlicht; der zweite enthält die Comödien.

„LA SEGUNDA CELESTINA“ ist ein geistreiches Lustspiel, welches einige Aehnlichkeit mit Calderon's „EL ASTRÓLOGO

FINGIDO“ und Gaspar de Avila's „EL FAMILIAR SIN DEMONIO“ zeigt. Eine alte Kupplerin, welche in dem Rufe einer Zauberin steht, wird infolge dessen von verschiedenen Personen in deren Liebesangelegenheiten zu Rathe gezogen. Hierbei wird sie durch den Zufall, dass gerade diese Personen unter einander in Verwandtschafts- und Liebesverhältniss stehen und keine derselben weiss, dass die andere bei der angeblichen Hexe Beistand sucht, derart unterstützt, dass sie immer die Enthüllungen der einen Partei gegen die andere ausspielen und sich dadurch in den Ruf wirklicher Hellseherei bringen kann. Als sich indessen auf die Denunciation eines Dieners hin, die Justiz in ihrem Hause einfindet, fühlt sie sich zur Enthüllung ihrer Ränke bewogen, um dem Scheiterhaufen zu entgehen. — Don Juan de Vera Tassis hat offenbar unter dem Nachlasse des Dichters ein Manuscript vorgefunden, welches die beiden ersten Acte vollständig, dagegen nur einen Theil des dritten und einige Notizen über den Gang der Handlung bis zum Schlusse enthielt. Er hat deshalb unter dem durchaus unpassenden Titel: „EL ENCANTO ES LA HERMOSURA“ das Stück ergänzt, aber diese Arbeit reicht bei weitem nicht an den uns glücklicherweise anderweitig erhaltenen Schluss unsers Salazar selbst heran.

Mit seinen übrigen Dramen hat Salazar weniger Glück gehabt, da er in denselben die novellesken und mythologischen Festspiele Calderon's nachahmte und deshalb oft in den gespreizten Ton verfiel, von welchem seine Vorbilder nicht freizusprechen sind. Die meisten seiner derartigen Compositionen sind auf königlichen Befehl verfasst und im Palast zu verschiedenen Gelegenheiten aufgeführt worden. Den unnatürlichsten und gespreiztesten Eindruck machen, wie bei Calderon, die novellesken Dramen, da deren Inhalt ein willkürlich erfundener, uns durchaus kalt berührender ist, während uns bei der gezwungensten Darstellung aus der Mythologie, der durch den Lauf vieler Jahrhunderte überlieferte Stoff immerhin wenigstens als bekannt anmuthet.

Die novellesken Dramen Salazar's sind „ELEGIR AL ENEMIGO“, ein unerquickliches Stück mit abgebrauchtem Stoff, dessen steife cyprische und kretensische Fürstlichkeiten in keiner Weise unser Interesse erregen können, und „EL MÉRITO ES LA CORONA“, welches in freier Weise — gleich Cal-



deron's „EL CASTILLO DE LINDABRÍDIS“ — auf den Roman vom Phöbusritter gegründet ist.

In den mythologischen Dramen werden folgende Stoffe behandelt:

In „EL AMOR MÁS DESGRACIADO, CÉFALO Y POCRIS“ und „TÉTIS Y PELEO“ die durch den Titel angedeuteten Fabeln; in „TAMBIEN SE AMA EN EL ABISMO“ die Geschichte des Pluto und der Proserpina, des Arion und der Scylla; in „TRIUNFO Y VENGANZA DE AMOR“ hauptsächlich diejenige des Apollo und der Daphne. Letzteres Drama zeichnet sich durch wahrhaft opernartiges Schaugepränge aus. So wird uns ein Besuch der Pallas in der Unterwelt vorgeführt, bei welchem Charon in seiner Barke, der Cerberus, Tantalus, Ixion, Sisyphus, Tityus, Pluton und Proserpina auf der Bühne erscheinen. Barrera irrt sich, indem er dieses Drama als identisch mit dem von Salazar und Vera Tassis gemeinsam verfassten „MÁS TRIUNFA EL AMOR RENDIDO“ bezeichnet. Letzteres ist durchaus verschieden und behandelt die Geschichte Diana's und Endymion's in ebenso abgeschmackter als langweiliger Weise. Auch der meistentheils aufgeblasene Stil lässt die Hand des Vera Tassis unangenehm verspüren.

Einen Stoff aus der trojanischen Sagengeschichte behandelt das Drama „LOS JUEGOS OLÍMPICOS“, dessen Inhalt, seiner Merkwürdigkeit halber, eine kurze Erwähnung verdient. Priamus hat geträumt, aus seiner Gemahlin Hekuba schlage eine Flamme heraus, welche ganz Asien in Brand setze. Er hat deshalb die bald darauf geborenen Kinder Paris und Cassandra in Unwissenheit ihres Standes erziehen lassen, ersteren als Hirten in Tenedos, letztere als Priesterin der Pallas. Der Prinz von Tenedos verliebt sich in ein Bildniss Cassandra's und begibt sich deshalb zu den olympischen (!) Spielen nach Troja. Genau dasselbe geht mit Paris vor. Bei den Spielen bleiben sich der Prinz und Paris ganz gleich, und jeder derselben verlangt als Preis die Hand Cassandra's. Priamus sieht sich nun genöthigt, die Abstammung seiner Kinder zu enthüllen, und gibt Cassandra dem Prinzen.

„LA MEJOR FLOR DE SICILIA, SANTA ROSOLEA“ ist eine Heiligencomödie, welche sich aber wie ein novelleskes Festspiel liest. Musik, Gesang und Tanz fehlen darin nicht, und

die griechische Göttermaschinerie ist einfach durch die christliche — Maria, das Jesuskind, Engel und verklärte Heilige — ersetzt.

Salazar suchte offenbar in die Spuren des grossen Calderon zu treten und zeigt in allen seinen Dramen ein auffallendes Anempfindungsvermögen an Stil und Mache des Meisters. Leider hat er hauptsächlich dessen schwächste Compositionen, die novellesken und mythologischen Festspiele nachgeahmt. Ob dies aus äusserer Veranlassung — Befehl des Hofes — oder Selbsttäuschung über die Art seines Talents geschah, kann nicht festgestellt werden und hat auch keine praktische Bedeutung. Dass aber seine Comödie „LA SEGUNDA CELESTINA“ — leider seine einzige dieser Art — seine übrigen Dramen weit überragt, kann keinem Zweifel unterliegen. Vielleicht wäre Salazar noch zu der Erkenntniss gekommen, dass auf diesem Felde seine wahre Befähigung lag, wenn ihn nicht der Tod allzu früh hinweggerafft hätte.

---

### Juan Claudio de la Hoz y Mota

wurde in Madrid geboren, während sein in Burgos ansässiger Vater als Mitglied der Cortes in erstgenannter Stadt weilte. Im Jahre 1653 erhielt er das Santiago-Ordenskleid und war 1657 — wie früher sein Vater — Cortesmitglied und Rathsherr von Burgos. Später bekleidete er hohe Posten im Finanzwesen und lebte noch 1709. Sein Todesjahr ist unbekannt.

La Hoz hat eine ziemliche Anzahl Comödien geschrieben, deren grösster Theil recht selten geworden ist.

„EL DESEADO PRÍNCIPE DE ASTURIAS Y JUECES DE CASTILLA“, ist ohne Zweifel — gleich dem Moreto'schen Drama desselben Titels — eine ziemlich genaue Nachbildung des Lope de Vega'schen „LOS JUECES DE CASTILLA“. Aus der La Hoz'schen Uebearbeitung lässt sich der indirecte Beweis führen, dass die Stücke von Lope und Moreto nicht — wie öfters behauptet worden ist — identisch sind und nur mit verschiedener Autor-Angabe gedruckt wurden. Denn obgleich

der Scenengang des La Hoz'schen Dramas beinahe genau mit demjenigen des Moreto'schen übereinstimmt, so finden sich in dem erstern verschiedene Scenen, welche La Hoz offenbar Lope entnommen, Moreto dagegen in seiner bekannten Manier, als den Gang der Haupthandlung hemmend, gestrichen hat. Im Ganzen genommen, hätte La Hoz seine Arbeit besser unterlassen, denn weder seine technische Ausführung, noch seine Diction reicht an diejenige Moreto's heran.

„EL ABRAHAN CASTELLANO Y BLASON DE LOS GUZMANES“ behandelt die gleiche historische Episode, welche Luis Velez de Guevara in „MÁS PESA EL REY QUE LA SANGRE Y BLASON DE LOS GUZMANES“ benutzt hat. Die Gleichheit der Nebentitel sollte auf eine Nachbildung des Velez'schen Dramas seitens La Hoz' schliessen lassen. Dies ist jedoch nicht der Fall, denn der Gang beider Stücke ist ein durchaus verschiedener. Das Schauspiel des La Hoz ist organischer construirt und in minder cultistischer Sprache abgefasst, lässt aber merkwürdigerweise gerade diejenigen dramatischen Hebel beiseite, welche dem Velez'schen ein so ausserordentlich packendes Interesse verleihen. Bei Luis Velez bildet bekanntlich die Antipathie des Königs gegen Don Alonso de Guzman, sowie dessen Bestürmung der tugendhaften Gemahlin des letztern, den Untergrund, auf welchem sich die heroische Loyalität Don Alonso's so leuchtend abhebt; diese Motive werden noch dadurch verstärkt, dass der Infant, gegen welchen Don Alonso für den König kämpft, sein persönlicher Wohlthäter ist. Bei La Hoz ist alles umgekehrt. Don Alonso kämpft für den ihm höchst freundschaftlich gesinnten König und gegen seinen bitteren Feind, den Infanten. Seine Heldenthat entspringt demnach dem Zusammenfluss aller natürlichen Gefühle, während sie bei Luis Velez das Resultat der heldenmüthigen Aufopferung aller instinctiven Empfindungen auf dem Altar des eisernen Pflicht- und Loyalitätsgefühles ist.

„EL MONTAÑÉS JUAN PASCUAL Y PRIMER ASISTENTE DE SEVILLA“ ist ein interessantes Drama, dessen Handlung sich auf eine alte sevillanische Tradition gründet, welche Ortiz de Zúñiga in seinen „*Anales de Sevilla*“, Band II, Seite 136, erwähnt. — König Pedro der Grausame von Castilien kommt auf einer Jagd in das Haus Juan Pascual's, eines alten Guts-

besitzers, dessen gesunder Sinn ihm derart imponirt, dass er ihn zum Oberrichter der Stadt Sevilla ernennt. Juan Pascual waltet seines Amts in so umsichtiger und strenger Weise, dass er ebenso sehr geachtet als gefürchtet wird. Seine amtliche Unerschrockenheit hat aber eine schwere Probe zu bestehen. König Pedro stellt Pascual's schöner Tochter Leonor nach und geht so weit, mittels einer bestochenen Dienerin den Eintritt in das Gemach der Angebeteten zu versuchen. Ein Schuster, welcher sich Pascual verpflichtet fühlt, da ihn dieser wegen zweier Ehrenmorde nicht verurtheilt, sondern auf sinnreiche Weise begnadigt hat, belauscht den König und die Zofe bei Ausführung des Plans, sucht dessen Gelingen zu verhindern, wird aber nach einem Wortwechsel von dem König erstochen. Durch die einzige Zeugin des Vorfalls, eine arme alte Frau, erfährt der in seiner Ehre tief gekränkte Juan Pascual den Urheber des Verbrechens. Trotzdem er in seiner richterlichen Rücksichtslosigkeit so weit geht, die von dem Könige geforderte Verurtheilung der unglücklichen Blanca von Bourbon (Gemahlin Don Pedro's) zu verweigern, so wagt er doch nicht, offen gegen den Monarchen selbst vorzugehen, bis ihn dieser kategorisch auffordert, den Mörder des Schusters zur Verantwortung zu ziehen. Nun führt ihn Juan Pascual an die Stätte des Mordes, wo er in einer Nische die Büste König Pedro's hat anbringen lassen, und ersucht ihn, die Vollstreckung der Strafe gegen den hiermit in effigie verurtheilten Thäter selbst in die Hand zu nehmen. Der König ist über diese Kühnheit so betroffen, dass er Juan Pascual sein Richteramt auf Lebensdauer überträgt. Abgesehen von der interessanten Handlung (welche der Dichter vielleicht nur indirect der Tradition, direct aber einem vorausgegangenen Drama verdankt), besteht der Hauptvorzug des Stücks in der kräftigen Charakterisirung der Personen. Der kalte Eisenkopf Juan Pascual ist in wirksamen Gegensatz zu dem heissblütigen Tyrannen Don Pedro gebracht, und gegen Beide hebt sich der edel gezeichnete Charakter der Geliebten des Königs, Doña María de Padilla, in wohlthuender Weise ab.

„EL VILLANO DEL DANUBIO Y EL BUEN JUEZ NO TIENE PATRIA“ behandelt die Geschichte eines angesehenen Barbarenhäuptlings, welcher sich in Rom über die Willkür der Eroberer in den Donauprovinzen beklagt und von Kaiser Marc



Aurel darauf hin zum Consul derselben ernannt wird. Der Stil dieses Dramas ist bedeutend affectirter als derjenige der bisher besprochenen Stücke. Eine Ausnahme hiervon macht die schöne Rede des Barbarenhäuptlings vor Senat und Kaiser gegen Ende des zweiten Acts, ein Umstand, welcher vermuthen lässt, La Hoz möchte ein früheres Stück benutzt haben. Eine Bestätigung dieser Hypothese kann vielleicht darin gefunden werden, dass in dem schon 1602 verfassten Drama „EL BRUTO ATENIENSE“ von Gaspar de Mesa, sowie in dem ebenfalls vor dem La Hoz'schen geschriebenen Stücke des Luis de Guzman: „EL BLASON DE DON RAMIRO“, von dem „Villano del Danubio“ als einem bekannten Helden die Rede ist. Allerdings geht aus den betreffenden Stellen nicht hervor, ob auf ein Drama oder auf die ursprüngliche Quelle der Fabel, das seinerzeit vielgelesene Buch „*Reloj de Príncipes*“ von Antonio de Guevara Bezug genommen wird.

Die belustigende Figuroncomödie „EL CASTIGO DE LA MISERIA“ ist entweder direct oder auf dem Umwege einer frühern Dramatisirung, der gleichnamigen Novelle von María de Zayas entnommen. Im ersten Falle müsste La Hoz eine sehr geschickte Hand zugesprochen werden, denn obgleich die Hauptfigur — der filzige Don Marcos — mit allen Zügen der Novelle eigen ist, so hat doch der dramatische Dichter die Katastrophe etwas verändert, die Personen in besseren Zusammenhang gebracht und die etwas magere Handlung der Novelle mit angemessenen Episoden ausgefüllt. Auch das moralische Niveau der Hauptpersonen hat er richtigerweise etwas erhöht.

„MORIR EN LA CRUZ CON CRISTO“ (San Días) ist — im Gegensatze zu dem vorherbesprochenen Stück — eine höchst ungeschickte Dramatisirung der Geschichte der zu Seiten Christi gekreuzigten Schächer. Dazwischen wird die Geburt des Heilandes ganz in der Art der „Autos al nacimiento“ dargestellt. Die albernen Spässe eines Hirten bei dieser Gelegenheit übertreffen die meisten ähnlichen Leistungen seiner Collegen und verschonen sogar die heilige Jungfrau nicht.

Ein allgemeines Urtheil über die Leistungen des La Hoz zu fällen, ist mit Schwierigkeiten verknüpft. Einestheils sind seine Dramen sehr ungleich in Führung der Handlung und Diction, anderntheils müsste man sämmtliche verloren ge-

gangene altspanische Dramen kennen, um zu bestimmen, ob er nicht etwa in allen Fällen vorhandene Originale benutzt hat. Dies wäre z. B. besonders interessant bei dem Drama „EL MONTAÑÉS JUAN PASCUAL“; denn dürfte man La Hoz in diesem Falle als den Originaldichter betrachten, so müsste man ihm eine ansehnliche dramatische Erfindungs- und Gestaltungskraft zuerkennen, während z. B. das Stück „EL DESEADO PRÍNCIPE DE ASTURIAS“ im Gegentheil auf einen ziemlich sklavischen Nachahmungsgeist schliessen lässt. Der einzige gemeinsame Zug, welcher durch alle seine Dramen geht, ist eine vortreffliche Charakterisirung der Personen, ein Umstand, dem er offenbar seine Hauptaufmerksamkeit gewidmet und wohl auch schon bei Auswahl seiner Stoffe in Berücksichtigung gezogen hat. Poetische Tiefe in Bezug auf Behandlung des Stoffs und der Sprache darf dagegen nicht bei ihm gesucht werden.

---

### Melchor Fernandez de Leon

scheint um die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts das Licht der Welt erblickt und jedenfalls bis gegen Ende der ersten Dekade des achtzehnten gelebt zu haben. Da die Burleske „CADA CUAL CON SU CADA CUAL“ theils unter seinem Namen, theils unter demjenigen des Leon Marchante, theils als Werk eines „Ingenio complutense“ (Dichter aus Alcalá de Henares), gedruckt ist, Leon Marchante aber aus Pastrana gebürtig war, so ist der Schluss wohl berechtigt, unsers Dichters Wiege möge in Alcalá de Henares gestanden haben.

Wie Fernando de Zárate und Agustin de Salazar, vergebend auch Fernandez de Leon sein untergeordnetes Talent an Stoffe, denen er nicht gewachsen war, besonders an opernartige Festspiele für den Hof. So ist „VENIR EL AMOR AL MUNDO“ eine gezierte Zarzuela in zwei Acten, in welcher Amor sämmtliche handelnden Personen, einschliesslich seiner Mutter und sich selbst, mit seinen Pfeilen verwundet. — Ein Stück gleicher Art: „ENDIMION Y DIANA“ ist noch langweiliger, schwülstiger und ohne einen Funken echter Poesie. Alles ist Convenienzfitter. — Das gleiche Urtheil muss über „EL VE-

NENO EN LA GUIRNALDA Y TRIACA EN LA FUENTE“ und „EL PRIMER TEMPLO DE AMOR“ gefällt werden, nur bilden in dem erstern, statt mythologischer Gottheiten, affectirte Schäfer, in dem letztern die bekannten gespreizten kleingriechischen Fürstlichkeiten das handelnde Personal. — Ebenso unbefriedigend ist „LA CONQUISTA DE LAS MOLUCAS“, eine romantisirte Geschichte der Eroberung der Molukken durch Ruy Diaz de Acunha.

Besäßen wir nur die bisher besprochenen Stücke unsers Dichters, so würde derselbe einfach unter den Tross der Dramatiker untergeordneten Ranges der Periode zu verweisen sein. Die Berechtigung zu einer Einzelbesprechung lässt sich nur aus der belustigenden, wenn auch possenhaften Figuroncomödie:

„EL SORDO Y EL MONTAÑÉS“ ableiten. Deren Inhalt ist in Kürze folgender. Doña Brígida, eine etwas leichtfertige Witwe, soll nach dem Testament ihres Seligen entweder das Haupt der Familie Llanos — Don Suero de Llanos — heirathen oder demselben das hinterlassene Vermögen ausliefern. Die gute Brígida hat indessen einen noch bedeutend leichtfertign Fährndrich, Don Valerio, unter dem Titel eines Vettters in ihr Haus aufgenommen und ist deshalb, trotz mehrfachen Zanks mit demselben, aufs unangenehmste berührt, als Don Suero de Llanos eintrifft, um sie oder ihr Vermögen zu reclamiren. Glücklicherweise verliebt sich jedoch der auf seinen ärmlichen Adel pochende, ungeschlachte und dabei nicht einmal übermässig muthige Bräutigam in Leonor, eine andere Geliebte des saubern Valerio, deren Hand er schliesslich davonträgt, während Brígida sich mit ihrem Fährndrich vermählen darf. Die beiden Paare scheinen wenig Aussicht auf eheliches Glück zu haben, und das Lustspiel leidet überhaupt bedenklich an dem Mangel dramatischer Moral. Der zweite Figuron des Stücks ist ein Advocat, dessen Komik sich auf ein körperliches Gebrechen — Taubheit — gründet, ein Motiv, welches entschieden nur der Posse zugehört.

Mit „CADA CUAL CON SU CADA CUAL“ hat sich der Dichter in der Burleske versucht und ein höchst belustigendes, wenn auch reichlich mit Indecenzen gewürztes Stück zu Stande gebracht.

Das Talent des Fernandez de Leon lag offenbar im Bereiche der niederen Comödie, des Schwanks und der Bur-

leske. Mehrseitige Begabung ging ihm ab, und dass er daher mit Stücken ernsten Stils scheitern musste, liegt auf der Hand. Wie bereits öfters bemerkt, hat der Bedarf des Hofes an Festspielen mehrere Dichter dieser Periode zum Heraus-treten aus ihrem eigentlichen Wirkungskreise veranlasst und dadurch eine grosse Anzahl wahrer Misgeburten der Dramatik hervorgerufen.

---

### Francisco Antonio de Bances Cándamo

wurde zu Sabugo, einem Orte Asturiens, am 26. April 1662 geboren. Seine Aeltern, Domingo de Bances Grados Martinez und María Lopez Cándamo stammten beide aus vornehmen Familien. In früher Jugend sandten diese den vielversprechenden Sohn nach Sevilla, um ihm dort unter der Leitung seines Oheims Don Antonio Lopez Cándamo, Kanonikus der Kathedrale, eine gute Erziehung geben zu lassen. Der Erzbischof Don Ambrosio Ignacio Spinola beabsichtigte, den jungen Francisco auf die geistliche Laufbahn zu leiten, und wirklich empfing dieser am 16. December 1672 die niedern Weihen. Nachdem er dann Philosophie, weltliches und kanonisches Recht studirt hatte, verlor er seine Protectoren und sah sich genöthigt, seine Studien aufzugeben. Er war um diese Zeit etwa 19 Jahre alt, begab sich nach Madrid und hatte dort das Glück, von König Karl II. mit der Abfassung einiger Festspiele betraut zu werden. Er erwarb sich die Gunst des Monarchen in so hohem Grade, dass dieser bei einer schweren Verwundung des Dichters (welche ihm wahrscheinlich infolge satirischer Ausfälle auf eine hochgestellte Persönlichkeit in „EL ESCLAVO EN GRILLOS DE ORO“ beigebracht wurde) sich täglich nach dessen Befinden erkundigte und ihm auch andere persönliche Aufmerksamkeiten zu Theil werden liess. Nach seiner Wiederherstellung setzte Bances Cándamo seine poetischen Arbeiten für den Palast fort und erhielt durch königliches Decret vom 9. November 1683 eine Jahresrente von 1000 Dukaten. Der Neid und die Nachstellungen seiner Feinde verleiteten ihm aber nach zehn Jahren den Hof; er verliess Madrid und bekleidete nacheinander mehrere auswärtige Posten



in musterhafter Weise. Nach der Hauptstadt zurückgekehrt, stand ihm nach verschiedenen andern Anstellungen das Amt eines Corregidors in bestimmter Aussicht, als sein Gönner Karl II. am 1. November 1700 verschied. Dieser Zwischenfall verhinderte zwar obige Ernennung, nicht aber seine weitere Betrauung mit ehrenvollen Aemtern, deren gewissenhafte und uneigennützigte Führung ihm allgemeine Achtung eintrug. Anfang September 1704 wurde er von dem königlichen Rath mit einer wichtigen Untersuchung in der kleinen Stadt Lezuza beauftragt. Kaum dorten angekommen, wurde er plötzlich von einem so heftigen Unwohlsein befallen, dass man auf den Verdacht einer Vergiftung kam. Er starb schon am 8. September (1704) und wurde in der Pfarrkirche von Lezuza begraben.

Trotz der Kürze und Bewegtheit seines Lebens, hat unser Dichter ausser einigen zwanzig Comödien eine ganze Reihe lyrischer, epischer, ascetischer, historischer und didaktischer Schriften verfasst, wovon uns jedoch hier nur die dramatischen interessiren.

Sein bekanntestes Schauspiel ist „EL ESCLAVO EN GRILLOS DE ORO“, dessen Handlung hier kurz angegeben werden soll. Camilo, ein römischer Patricier, hat sich gegen Kaiser Trajan und die Erbfolge von dessen Neffen Hadrian verschworen. Durch den Senator Kleantes erhält Trajan hiervon Kunde, und da er ein enger Freund des verstorbenen Vaters Camilo's war, kommt er auf den Gedanken, den Verschwörer auf gänzlich neue, milde Weise zu züchtigen. Zu diesem Zwecke lässt er ihn verhaften und vor den versammelten Senat bringen. Anstatt ihn aber zu strafen, erhebt er ihn zum Mitkaiser. Camilo ist erstaunt, findet aber bald, dass er nur auf eine neue Weise gestraft worden ist. Seine amtlichen Beschäftigungen lassen ihm nicht einmal die Zeit, mit seiner Geliebten Sirene zu sprechen, und diese gibt den Werbungen Hadrian's Gehör, da sie nicht hoffen kann, der neue Cäsar Camilo werde sie zu seiner Gemahlin erheben. Um des Letztern Verwirrung zu vergrössern, lässt Trajan Nachrichten über Aufstände in der Hauptstadt und den Provinzen ausprengen, während sich im Staatsschatze kein Geld befindet. Durch alles dies wird Camilo so in die Enge getrieben, dass er an dem Tage, an welchem er den Eid als Cäsar empfangen

soll — nur vierzehn Tage nach seiner Ernennung — die unerträgliche Würde niederlegt. Trajan hält ihm nun seine verbrecherische Thorheit vor und ernennt Hadrian zu seinem Nachfolger, während Camilo alles demüthig hinnimmt und nur zu glücklich ist, die Hand seiner geliebten Sirene zu empfangen.

Das Stück ist philosophisch gedacht und gut ausgeführt; Charaktere und Sprache sind lobenswerth, Gongorismen finden sich nur spärlich. Im Falle der Dichter ohne Vorbild gearbeitet hat, muss ihm ein bedeutendes Gestaltungstalent zugebilligt werden.

Weniger gelungen ist „¿CUÁL ES AFECTO MAYOR, LEALTAD Ó SANGRE Ó AMOR?“, ein Drama, welches uns den persischen König Cambyzes und die Scythenkönigin Tomyris als spanische Capa y espada-Helden vorführt. — Dagegen dürfen zwei Schauspiele aus der neuern Geschichte: „QUIEN ES QUIEN PREMIA AL AMOR“ und „MÁS VALE EL HOMBRE QUE EL NOMBRE“, als recht interessant bezeichnet werden. Das erste behandelt Episoden aus dem Leben der Königin Christina von Schweden (Tochter Gustav Adolph's), das zweite einige Erlebnisse des Herzogs von Osuna von Monroy'scher Berühmtheit („LAS MOCEDADES DEL DUQUE DE OSUNA“). Die beiden excentrischen Protagonisten bieten dem feurigen Naturell des Dichters Gelegenheit, sich von seiner vortheilhaften Seite zu zeigen.

„EL AUSTRIA EN JERUSALEN“ behandelt in höchst abenteuerlicher Weise die Eroberung Jerusalems durch den deutschen Kaiser Friedrich II. unter Mithülfe Leopold's von Oesterreich, während eine weitere Glorification des Hauses Oesterreich: „LA RESTAURACION DE BUDA“, bedeutend actuellder und frischer ist. Es ist ein von wildem Kriegslärm durchtobtes Stück, und die Bühnenanordnungen: ein brennender Wald, Perspective des Meeres mit einer kämpfenden Flotte, die Stürme auf die Stadt, platzende Minen mit in die Luft geschleuderten Puppen, welche in Stücke zerrissen wieder herunterfielen u. s. w. geben einen grossartigen Begriff damaliger scenischer Kunst.

„LA JARRETIERA DE INGLATERRA“ behandelt die Stiftung des Hosenbandordens. Den grössten Raum nimmt indessen die Geschichte zweier Liebenden ein, welche sich — wie in Calderon's „EL SECRETO Á VOCES“, auf welches der Dichter selbst anspielt — mittels einer verabredeten Zeichensprache

unterhalten. In diesem Stücke macht sich der Gongorismus in hässlicher Weise breit.

„POR SU REY Y POR SU DAMA.“ — Hernan Tello Portocarrero, Commandant von Dorlan, verliebt sich in die Tochter des französischen Befehlshabers von Amiens. Da diese Liebe nur zur Vermählung führen kann, wenn er und die Geliebte Unterthanen desselben Königs sind, er also entweder Dorlan den Franzosen übergeben oder Amiens erobern muss, so wählt er letztere Alternative. Mittels der bekannten Kriegslist, als verkappte Landleute einen schweren Lastwagen unter dem aufgezogenen Fallgatter der Festung halten zu lassen, erobert Portocarrero mit einigen tollkühnen Begleitern die Stadt Amiens und die Hand der schönen Französin. Die Handlung des Stücks ist eine interessante und schreitet von Anfang bis zu Ende energisch vorwärts.

Wahrscheinlich nach dem gleichnamigen Stücke des Belmonte gearbeitet, ist „EL SASTRE DEL CAMPILLO“, die Verbindung einer unsinnigen Handlung mit einer wahren Blumenlese von Gongorismen, aber — wie alle Stücke unsers Dichters — lebhaft und frisch. Der Hauptknoten der Intrigue besteht darin, dass der aus politischen Gründen verfolgte Don Manrique de Lara auf einem nahen Dorfe einen ihm täuschend gleichenden Bastardbruder besitzt, welcher das Gewerbe eines Schneiders betreibt, von einigen Nebenbuhlern aus Eifersucht getödtet, von Manrique aufgefunden und mit seiner Rüstung bekleidet wird, während Manrique selbst in den ärmlichen Kleidern des Todten dessen Rolle spielt, bis eine Wendung der politischen Verhältnisse eintritt.

In „EL DUELO CONTRA SU DAMA“ ist die Heldin eine Dame, welche ihrem sich aus Eifersucht entfernenden Liebhaber in der Rolle eines Infanten von Aragon folgt, ihn als solcher in den Augen seiner neuen Geliebten herabzusetzen sucht, aber entdeckt wird, als sie ihn zum öffentlichen Zweikampf fordert und mit entblösster Brust kämpfen soll. Auch dieses Stück erregt trotz seiner Abenteuerlichkeit durch poetische Wärme wirkliches Interesse.

„LA PIEDRA FILOSOFAL“ ist eine wenig gelungene Nachbildung von Alarcon's „LA PRUEBA DE LAS PROMESAS“.

„LA INCLINACION ESPAÑOLA“ hat eine interessante, wenn auch etwas abenteuerliche und verwickelte Fabel. König

Heinrich von England, welcher gehört hat, dass die Neigung jedes Spaniers, wenn er auch in vollständiger Isolirt-heit aufwachse, instinctiv auf Waffen und Krieg gerichtet sei, macht das sonderbare und barbarische Experiment, das neugeborene Kind eines in seinen Diensten befindlichen Spaniers, Don Enrique de Guzman, rauben und in einem Thurm, ohne jede weitere Gesellschaft als diejenige eines alten Edelmanns, Conrado, erziehen zu lassen. Nach fünfzehn Jahren will er die Probe mit diesem, Don Carlos getauften Kinde machen, welches inzwischen zu einem kräftigen Jüngling herangewachsen ist. Hiervon benachrichtigt er dessen Vater Don Enrique, man will Carlos aus dem Thurme holen, aber durch einen Zufall — einen Besuch der Schwester des Königs, Doña Sol — ist der Gesuchte entwichen. An seiner Stelle findet man einen geheimen Anbeter Sol's, den Schottenkönig Federico, welcher sich vor einer Verfolgung durch die Wachen König Heinrich's in den Thurm geflüchtet hat. Da der König und Don Enrique weder Carlos noch Federico kennen und Conrado aus Furcht, wegen der Flucht Carlos' zur Verantwortung gezogen zu werden, schweigt, während Federico instinctiv die Rolle Carlos' übernimmt, so ergibt die nun erfolgende Probe nicht das erwartete Resultat. Der wirkliche Carlos ist dagegen ein lebender Beweis für das bewusste Problem und zeichnet sich in dem nunmehr zwischen England und Schottland ausbrechenden Kriege derart aus, dass er die Hand der Prinzessin Doña Sol erhält, nachdem seine Persönlichkeit identificirt worden ist. Dazwischen läuft die Liebe Federico's zu Sol, diejenige des Königs und Don Enrique's zu Aurora, der Tochter Conrado's, und der Tod der ersten Gemahlin Don Enrique's, um Aurora Platz zu machen. Die Sprache des Stücks ist leider eine sehr schwülstige.

Ein novellesk-mythologisches Drama mit Gesang und grossem Schaugepränge ist „DUELOS DE INGENIO Y FORTUNA“. Der Grundgedanke dieses Stückes ist interessant, denn in den Fabeln von Hymen (Verkörperung der Dichtkunst) und Arion (Verkörperung der Musik), welche von Fortuna verfolgt werden, wird uns der Streit des Geistes gegen das blinde Schicksal versinnbildlicht. Die Ausführung steht indessen weit hinter der Intention zurück.

„CÓMO SE CURAN LOS CELOS Y ORLANDO FURIOSO“ und



„*FIERAS DE CELOS Y AMOR*“ sind Zarzuelas. Die erste ist in ihrer Art eine ganz vortreffliche Composition. Der Dichter zeigt uns Medoro und die schöne Angelica in ihrem neuen Liebesglück und führt sodann Roland an die Stätte seiner rasenden Eifersucht. Die Zauberin Melissa versucht, den Helden durch die von ihr heraufbeschworenen Personificationen seines Verstandes, seiner Denkkraft, der Vergessenheit, der Enttäuschung und des Hasses von der ihn bis zum Wahnsinn umstrickenden Leidenschaft abzubringen, aber alles ist vergebens, besonders da der „eifersüchtige Hass“ bei Abfallen seiner Maske das Gesicht der Liebe zeigt. Schliesslich gelingt es der „Zeit“, den Helden zu heilen. Die Allegorie ist ebenso poetisch, als logisch durchgeführt und stört den künstlerischen Eindruck nicht, da die Zarzuela — als Schaustück mit Gesang — durch die Verwendung der allegorischen Personen als Sänger in Phantasietrachten, den Erfordernissen ihrer Gattung vollständig genügt und die Personificationen zum Ueberfluss den Zauberkünsten der Melissa ihren Ursprung verdanken. — „*FIERAS DE CELOS Y AMOR*“, eine Verschmelzung der Fabel von Glaucus und Scylla mit derjenigen von Acis und Galathea, ist dagegen eine höchst mittelmässige Production, in welcher der Gongorismus in widerlicher Weise sein Wesen treibt.

Einen Bibelstoff behandelt der Dichter in „*EL VENGADOR DE LOS CIELOS Y RAPTO DE ELÍAS*“. Der Ton dieses Dramas ist ein durchaus würdiger, die Sprache ist energisch und poetisch, nur hier und da mit etwas Cultismo versetzt. Mit Tirso's „*LA MUJER QUE MANDA EN CASA*“, welches gleichfalls die Geschichte des Elias dramatisirt, zeigt unser Stück wenig Aehnlichkeit; sollte es sich vielleicht an Calderon's verloren gegangenes Jugendwerk „*EL CARRO DEL CIELO*“ anlehnen?

Bances Cándamo war eine echte Dichternatur. Der vollständigste Beweis dafür ist, dass keins seiner Dramen — mag es auch an irgendwelchen andern Mängeln leiden — den schlimmsten Fehler eines Dramatikers aufweist, den Zuschauer oder Leser zu langweilen. Die Behandlung seiner Stoffe ist im Gegentheil immer frisch und interessant und lässt uns deshalb oft die Abenteuerlichkeiten und den hässlichen Modeschwulst vergessen, welcher sie verunziert. Erfindungskraft kann ihm jedenfalls nicht abgesprochen werden, wenn er auch

in mehreren seiner Dramen dem Beispiel seiner Zeitgenossen gefolgt ist, älteren Stücken Stoffe zu entnehmen. Er litt hauptsächlich unter dem Nachtheil, an der Grenze des Epigonthums einer grossen Zeit zu erscheinen; wäre er fünfzig Jahre früher geboren worden, so hätte er aller Wahrscheinlichkeit nach bedeutend Grösseres geleistet.

---

### Untergeordnetere Dramatiker dieser Periode in alphabetischer Ordnung.

Acevedo (Doña Angela de), Hofdame der Königin Elisabeth, Gemahlin Philipp's IV, hat drei Comödien verfasst.

Acevedo (Lorenzo de), Platzcommandant von Mezaöfrio, soll, nach Barbosa, ein bedeutender Dramendichter gewesen sein und 24 Comödien geschrieben haben.

Alcedo y Herrera (Don Francisco de) ist Verfasser eines Dramas „EL MAYOR TRIUNFO DE JULIO CÉSAR“.

Alfaro (Maestro Alonso de), Priester zu Madrid, gestorben 1643. Sein Drama „ARISTÓMENES MESENI“ muss, den mehrfachen Drucken nach zu urtheilen (unter anderm ist es auch unter dem Titel „POR EL ESFUERZA LA DICHA“ als Werk Don Antonio Coello's gedruckt), ein beliebtes gewesen sein. Der Stoff desselben ist allerdings ein interessanter, während die schwülstige Diction, sowie die wahrhaft lächerliche Hispanisirung der Personen aus dem Alterthum, des Dichters Zeitgenossen weniger störend war, als dem heutigen Leser. — In der Bearbeitung des Stoffes weniger glücklich war er in seinem andern Drama „EL HOMBRE DE PORTUGAL“, Episoden aus dem Leben des Königs Johann II. von Portugal.

Almeida (Antonio de), Kapellmeister der Kathedrale von Oporto, ist Autor des Dramas „LA HUMANA ZARZA ABRASADA“.

Almeida Pinto (Manuel de), ebenfalls ein Portugiese, hat merkwürdigerweise in „LA RESTAURACION DE PORTUGAL“ — 1649 gedruckt, also jedenfalls die Begebenheiten von 1640 an behandelnd — ein nur für die Portugiesen glorreiches Ereigniss nicht in seiner Muttersprache sondern in der Sprache der unterlegenen Spanier verherrlicht.

Alvarez Pellicer y Toledo (Ignacio), Ritter des

Santiago-Ordens 1676, ist Verfasser einer Comödie mit Musik: „LA VENGANZA DE DIANA“.

Araujo de Castro (Manuel de), Erzbischof von Braga, feierte ebenfalls die Erhebung seines Vaterlandes in einem spanisch geschriebenen Drama „LA MAYOR HAZAÑA DE PORTUGAL“, Lissabon 1645.

Arboleda (Doctor Alejandro), etwa 1650 zu Valencia geboren, Advocat, soll zwanzig Comödien verfasst haben, welche indessen sehr selten sind, wenn nicht gar deren grösster Theil überhaupt verloren ist. „EL CATÓLICO PERSEO, SAN JORGE“ hat etwa folgenden Inhalt. Der heilige Georg, Befehlshaber einer Cohorte des Kaisers Diocletian, kommt nach Phönizien. Hier befreit er die Prinzessin Margarita vom Tode durch einen Drachen, welchem sie vorgeworfen werden soll. Er setzt darauf seinen Weg nach Rom fort, bekennt sich dort zum Christenthum und hat deshalb, obgleich ihn Diocletian's Zuneigung vor der Hinrichtung schützt, Martern aller Art zu erdulden. Als Margarita dies erfährt, marschirt sie mit einem Heere nach Rom, verzichtet jedoch darauf, Georg zu befreien, als dieser trotz aller ihrer Ueberredungskunst das Christenthum nicht verleugnen will. Wenn auch die Wunder Georg's: die Erweckung des Generals Anatolio vom Tode und der Umsturz der Bildsäule Apollo's, sogar die Kaiserin Alexandra und Andere bekehren, so bleiben sowohl Diocletian als Margarita ungläubig und vermählen sich sogar, nachdem Alexandra und Georg den Märtyrertod erlitten haben. — Die Stücke des Arboleda scheinen recht beliebt gewesen zu sein; darf man aber nach „EL CATÓLICO PERSEO“ urtheilen, so muss die Hauptursache dieser Beliebtheit in rhetorisch überspannter Sprache, verbunden mit Bühneneffecten gesucht werden.

Arce (der Licentiat Don Ambrosio de), war Priester zu Madrid; er starb 1661. Verschiedene seiner Dramen sind in den „*Comedias nuevas escogidas*“ abgedruckt. „EL HÉRCULES DE HUNGRÍA“ — eine Episode aus dem Leben des herculischen Johannes Hunyades — und „LA MAYOR VICTORIA DE CONSTANTINO MAGNO“ — die Auffindung des heiligen Kreuzes behandelnd — sind erbärmliche, schwülstige Machwerke, während „CEGAR PARA VER MEJOR“ — die Geschichte der heiligen Lucia — etwas annehmbarer ist. Sein bestes Drama aber ist „EL HECHIZO DE SEVILLA“, die Geschichte einer berühmten

sevillanischen Schönheit, welche durch die Schlaueit eines Renegaten nach Algier entführt, aber durch eine allerdings recht unglaubliche List — ein spanischer Offizier gibt sich in türkischer Verkleidung bei dem König von Algier für den Grossvezier des Sultans von Konstantinopel aus und lässt sich als solcher sämtliche Christensklaven als Kriegscontribution ausliefern — ihrem Vaterlande wiedergegeben wird.

Avellaneda de la Cueva y Guerra (Francisco de), Kanonikus der Kathedrale von Osma, arbeitete hauptsächlich in Gemeinschaft mit andern Dichtern. Mit Sebastian de Villaviciosa verfasste er das bekannte Lustspiel „CUÁNTAS VEO, TANTAS QUIERO“, ein feines Stück in Calderon's Manier, welches die Bekehrung eines Allerweltscurmachers in der Art des Don Fernando in C. de Arellano's „EL SOCORRO DE LOS MANTOS“ schildert. Seine Entremeses, deren er eine grössere Anzahl schrieb, waren sehr beliebt.

Ayala (Juan de). Dessen Drama „CINCO VENGANZAS EN UNA“ ist interessant und eines der verdienstlicheren dieser Kategorie. Die Catastrophe — ein doppelzüngiger Caballero wird von einer Dame durch einen Pistolenschuss niedergestreckt — ist allerdings etwas gewaltsam, ebenso häufen sich die Duelle gar zu sehr, aber Sprache und Charaktere sind gut, und der Gracioso ist sehr witzig, eine auffallende Seltenheit bei diesen Dichtern dritten und vierten Ranges.

Baeza (Andrés de) blühte etwa 1650. Seine Dramen „EL VALOR CONTRA FORTUNA“ und „MÁS LA AMISTAD QUE LA SANGRE“ sind abenteuerliche, schlechte Machwerke, während „NO SE PIERDEN LAS FINEZAS“, eine nüchterne Nachahmung von Tirso's „PALABRAS Y PLUMAS“, infolge des bessern Stoffes etwas leidlicher ist.

Barrionuevo y Moya (Juan de), ein Geistlicher, verfasste vier Comödien, welche in dem zweiten Theile seines Buches „Soledad entretenida“, Valencia 1644 abgedruckt sind.

Bocángel y Unzueta (Don Gabriel de), geboren zu Madrid, starb ebendasselbst am 8. December 1658 in ehrenvoller Stellung. Sein Drama „EL EMPERADOR FINGIDO“ ist ein interessantes Stück, welches den Versuch eines dem Grafen Balduin von Flandern täuschend gleichenden Mannes schildert, sich für diesen, in einer Schlacht gefallenen Fürsten aufzuspielen. Die Charaktere sind gut herausgebracht, und



die Sprache ist rein, trotzdem der Dichter in andern Werken als eifriger Gongorist auftritt.

Bolea (José de), ein Verwandter Agustin de Salazar's, hat — wie dieser — ein Drama „TÉTIS Y PELEO“ geschrieben.

Bondía (Maestro Ambrosio), ein aragonesischer Geistlicher, ist Verfasser zweier Dramen, welche in seinem Buche „*Cítara de Apolo y Parnaso en Aragon*“, Saragossa 1650 veröffentlicht worden sind.

Botello de Oliveira (Manuel), 1636 in Bahía geboren, kam später nach Portugal. In spanischer Sprache schrieb er zwei Comödien.

Bravo (der Licentiat), lebenslänglicher Stadtrath von Lora del Rio, hat sich in zwei Comödien versucht; auch ein:

Bravo de Sotomayor (Pablo) (vielleicht identisch mit dem Vorgenannten) wird als Verfasser einer handschriftlichen Comödie der Osuna-Bibliothek: „A MÁS DESDEN MÁS AMOR“ genannt.

Burgos Mantilla y Bárcena (Isidoro de), ein Verwandter Salazar's und des oben genannten Bolea, hat ein Drama selbständig, ein anderes gemeinschaftlich mit Lanini Sagredo geschrieben.

Cabeza (Maestro Juan), ein Geistlicher, hat 1662 zu Saragossa einen Band von zwölf Comödien herausgegeben, dessen grosse Seltenheit aber kaum zu bedauern ist, wenn man eine derselben: „NO HAY CASTIGO CONTRA AMOR“ als Durchschnittsmuster der übrigen annehmen darf. Die Handlung dieses Stücks ist geradezu sinnlos, Ort- und Zeitwechsel haarsträubend, die Personen machen während der ernstesten Unterredungen dem Gracioso Concurrrenz in albernen Witzeleien, und die Sprache ist im höchsten Grade schwülstig. Wenn die Hand einer Dame als „Lilien-Harpune“ (arpon de azucenas) bezeichnet wird, so ist es wirklich fraglich, ob das poetische Delirium weiter gehen kann.

Calle (Francisco de la) ist Verfasser einiger Comödien und Entremeses.

Campo (Antonio Manuel del) ist ein verdienstvoller Dramatiker. Sein bestes Stück ist wohl „EL RENEGADO DE FRANCIA“. — Simon Ansa, ein hochgestellter Geistlicher, ermordet einen Monsieur de Guise, welcher ihn bei dem König von Frankreich verleumdet hat. Da er es jetzt sowohl mit

der weltlichen, als mit der himmlischen Gerechtigkeit verdorben hat, ruft er die Hülfe des Dämons an. Dieser erscheint ihm, gibt sich aber anfänglich für einen Hirten aus und erzählt Simon dessen eigene Erlebnisse als die seinigen. Dies ist ein interessanter Zug, welcher die beabsichtigte Wirkung nicht verfehlt, Simon auch zu den weiteren Absichten des vermeinten Schicksalsbruders zu bestimmen, d. i. nach Algier zu segeln und dorten das Christenthum abzuschwören. Der Dämon gibt sich nun zu erkennen, und Simon verschreibt ihm seine Seele mit Blut, welches er mittels eines Dolchstichs seinem Arm entnimmt. Schliesslich aber wird der Dämon durch die Jungfrau Maria doch um die sicher geglaubte Beute gebracht. — „EL VENCIMIENTO DE TURNO“ ist ein allegorisches Drama, welches das seltene Verdienst besitzt, nicht langweilig zu sein. — Lavinia (die Seele), die schöne Tochter des Königs Latinus (der freie Wille), wird von dem ungestümen Turno (Dämon) und dem sanften Trojaner Aeneas (Christus) zur Gemahlin begehrt. Nach verschiedenen Zwischenfällen kämpfen die beiden Nebenbuhler in offener Feldschlacht, und Turno wird besiegt. — „LOS DESDICHADOS DICHOSOS“ gründet sich auf die Legende des aus Virués’ „EL MONSERRATE“ wohlbekannten Heiligen Juan Guarin. Das Stück — ein erster Theil — behandelt den Sündenfall des Heiligen und die daraus entstehenden Folgen, während uns der am Schlusse von dem Dichter selbst angekündigte zweite Theil die Sühne der schweren Schuld und die Auffindung des wunderthätigen Marienbildes von Monserrate vorführt. Dieser zweite Theil: „LA ESTRELLA DE MONSERRATE“ ist im gleichen Bande der „*Escogidas*“, in welchem sich der erste befindet, unter dem Namen des Cristóbal de Morales abgedruckt, kann aber — dem Stile nach — unmöglich von diesem schwülstigen Dichter herrühren und muss jedenfalls unserm Campo zugewiesen werden, obwohl er — wie gewöhnlich derartige Fortsetzungen — an künstlerischem Werth bedeutend hinter dem ersten Theil zurückbleibt. Die in letzterm einen grossen Raum einnehmenden scholastisch theologischen Disputationen des Dämons weisen darauf hin, dass Campo ein akademisch gebildeter Geistlicher war, was bei dem gänzlichen Mangel anderer Nachrichten über dessen Persönlichkeit immerhin Erwähnung verdient.

Cañizares (Francisco de) ist Verfasser eines Dramas: „EL DICHOSO BANDOLERO, FRAY PEDRO DE MAZARA.“

Cardona (Don Antonio Folch de), Marquis von Castelnou u. s. w., geboren 1623 zu Valencia, gestorben 1694 zu Madrid. Sein beliebtestes Drama war: „EL MÁS HERÓICO SILENCIO“, die bekannte Geschichte des Antiochus und Seleucus. Die psychologische Behandlung des Stoffs zeugt von entschiedenem Talent, aber leider ist die Sprache stark mit Cultismen versetzt. — „DEL MAL LO MÉNOS“ ist ein interessantes Intriguenstück mit einem vortrefflichen Gracioso.

Caro Mallen de Soto (Doña Ana), gebürtig aus Sevilla und mit der in solchen Fällen gewöhnlichen Uebertreibung mit dem Beinamen der sevilanischen „zehnten Muse“ beehrt, ist der Nachwelt hauptsächlich durch ihr Ritterschauspiel „EL CONDE PARTINUPLÉS“ bekannt. Dasselbe hat indessen ausser einem gewissen romantischen Reiz wenig Anspruch auf dauernde Beachtung.

Castillo (Juan del). Dessen Drama „LAS AMAZONAS DE ESPAÑA“ hat die unverdiente Ehre gehabt, von einigen Druckern dem Castillo Solórzano, von andern dem Cubillo zugeschrieben zu werden. Es ist eine chronikartige Darstellung der Hauptepisoden aus dem Leben des Grafen Fernan Gonzalez, entbehrt durchaus der dramatischen Einheit, ist dagegen höchst fruchtbar an Gongorismen. Ebenso unausstehlich in dieser Beziehung ist das Schauspiel „LOS ESCLAVOS DE SU ESCLAVA“, in welchem der aus Lope de Vega's „DON JUAN DE CASTRO“ und der Triumviratsarbeit „EL MEJOR AMIGO EL MUERTO“ bekannte wohlthätige Todte eine dramatisch durchaus unnöthige Rolle spielt.

Cerveró (Crecencio) wird als Verfasser mehrerer Comödien genannt, welche nicht auf uns gekommen zu sein scheinen.

Cifuentes (Don Jerónimo de). Dessen Lustspiel „LO QUE SON SUEGRO Y CUÑADO“ enthält eine Reihe ergötzlicher Verwickelungen. Es liest sich, infolge der nüchternen Sprache und raffinirten Bühneneffectberechnung, als ob es von einem Schauspieler geschrieben sei. — „LA FAMA ES LA MEJOR DAMA“ behandelt die Einnahme Cartagenas durch Scipio, sowie seinen Verzicht auf die Liebe zu dessen Gebieterin Sido-

mira zu Gunsten seines Nachruhms. — „VENGADA ÁNTES DE OFENDIDA“ ist ein höchst schwülstiges Stück, dessen Katastrophe darin besteht, dass eine Dame den Fürsten niederschiesst, welcher sich zum Räuber ihrer Ehre aufwerfen will.

Coello Arias (Juan), Bruder des bekannten Dramatikers Antonio Coello. Seine Comödie „EL ROBO DE LAS SABINAS“ ist durch Cultismus stark verunstaltet, aber sonst nicht ohne Verdienst. Am Schlusse derselben wird „Vergebung für die Dichter“ erbeten; vielleicht hat Don Antonio mitgearbeitet.

Collado del Hierro (Agustin), ein Arzt, verfasste verschiedene poetische Werke, u. a. die Comödie: „JERUSALEN RESTAURADA“.

Cordero (Jacinto) wurde 1606 zu Lissabon geboren und starb ebendasselbst 1646. Seine Dramen scheint er sämmtlich in spanischer Sprache verfasst zu haben. In „EL JURAMENTO ANTE DIOS Y LEALTAD CONTRA EL AMOR“ behandelt er die vielfach variierte Legende eines Eheversprechens in alleiniger Gegenwart eines Christusbildes und dessen Eintreten für die Unverbrüchlichkeit des vor ihm geschehenen Schwures. — „AMAR POR FUERZA DE ESTRELLA Y UN PORTUGUÉS EN HUNGRÍA“ ist die Geschichte Don Dionis', eines Sohnes Don Pedro's des Grausamen von Portugal und seiner Geliebten, der bekannten Doña Ines de Castro. Dieser kommt in Verkleidung nach Ungarn und erobert im Sturme die Herzen zweier Schwestern, der Prinzessin und der Infantin dieses Reichs. Beide werfen sich ihm in unweiblichster Weise förmlich an den Hals, und die ältere geht so weit, den vermeintlichen Secretär mit dem Tode zu bedrohen, wenn er nicht von der Liebe zu ihrer Schwester ablasse. Don Dionis weiss sich nicht anders zu helfen, als den Herzog von Ferrara, Anbeter der Prinzessin, bei einem nächtlichen Stelldichein unterzuschieben, welches sie ihm (Dionis) gibt. Auf diese nichts weniger als zarte Weise gelangt alles zur Aufklärung und befriedigenden Lösung. Cordero's Fabeln sind nicht übel disponirt, aber seine Diction ist nüchtern und jeder Poesie bar.

Córdoba y Maldonado (Alonso de) war 1662 Oberaufseher und Rechnungsführer des Bauwesens und des Alcázars zu Segovia, der umliegenden Schlösser und Wälder, sowie der königlichen Münze. Von dieser Persönlichkeit ist nur ein Schauspiel „LA VENGANZA EN EL SEPULCRO“ erhalten. Da



dasselbe den berühmten Stoff des „steinernen Gastes“ behandelt, so soll sein Inhalt hier kurz angegeben werden.

Don Juan Tenorio trifft Doña Ana de Ulloa auf einem einsamen Spaziergange in der Umgebung von Sevilla, macht ihr Liebesanträge, gewürzt mit einer langen Erzählung seiner Raufboldabenteuer im Guapo-Stil, und diese weiss sich für den Augenblick nicht anders aus seinen Händen zu retten, als dass sie ihm einige Hoffnung auf Gewährung seiner Wünsche in Sevilla macht. Ihre Zofe Ines hat unterdessen Don Juan's Diener Colchon mitgetheilt, ihre Herrin sei mit dem Marquis de la Mota verlobt, und die nächste Scene zeigt uns diesen mit dem Vater Doña Ana's, dem Comthur Don Gonzalo de Ulloa, im Gespräch über die bevorstehende Vermählung. Unter dem Vorwande, Don Gonzalo einen Besuch abzustatten, tritt nun Don Juan ein, ergeht sich in spitzen Redensarten gegen den Marquis, entfernt sich aber, ehe es zu offenem Streite kommt. Unterdessen hat Colchon im Namen Don Juan's Doña Ana gesprochen, ist indessen von derselben rund abgewiesen worden, mit der Motivirung, der Marquis sei ihr erwählter Gemahl. Am Abend erscheint letzterer vor ihrem Hause, ebenso Don Juan und später Don Gonzalo. Der Comthur geräth in einen Wortwechsel mit Don Juan und wird von demselben niedergestochen. Der Mörder entflieht, und die erscheinende Nachtrunde unter Anführung des Stadtrichters von Sevilla verhaftet als Thäter den Marquis de la Mota, welcher mit gezogenem Degen betroffen wird, da er den Streit zwischen Don Gonzalo und Don Juan hatte verhindern wollen.

Zweiter Act. Don Juan erscheint in Doña Ana's Hause unter dem Vorwande, ihr sein Beileid zu bezeugen, und benutzt ihre Einsamkeit, um ihr nochmals das fingirte Versprechen abzutrotzen, seine Gemahlin zu werden. Alsdann nimmt er sich vor, den Marquis im Gefängnisse zu besuchen, um ihm dieses Resultat mitzutheilen. Hierin kommt ihm jedoch Doña Ana zuvor und wird, in Begleitung ihrer Zofe, von ihm bei dem Marquis betroffen. Sie verschleiert sich, Don Juan will sie mit Gewalt enthüllen, wird aber durch das Erscheinen des Kerkermeisters daran verhindert. Der Marquis nimmt nun Zuflucht zu einer List. Er bittet Don Juan um Beistand zur unbemerkten Entfernung der verschleierte Damen, welche er als Frau und Tochter des Kerkermeisters bezeichnet, indem er letzteren in

ein lebhaftes Gespräch verwickle. Don Juan geht hierauf ein, befiehlt aber seinem Diener, den Damen zu folgen. Diese argwöhnen die List, treten unterwegs in die Kirche ein, in welcher der Comthur begraben liegt, und verschwinden dann in der Menge durch eine andere Thür. Als Don Juan erscheint, hat sich die Kirche bereits geleert, aber seine Aufmerksamkeit wird durch das Grabmal Don Gonzalo's mit dessen Bildsäule und der Inschrift:

*Aguardo aquí de un traidor,  
que Dios venganza me dé —*

vollauf in Anspruch genommen. In tollem Uebermuthe fordert er die Bildsäule auf, die Rache durch abermaligen Zweikampf selbst in die Hand zu nehmen, vorher aber bei ihm das Nachtessen einzunehmen. Die Statue nickt mit dem Kopfe, erfüllt das Versprechen ihres Besuchs und nimmt ihm sein Wort ab, am nächsten Abend mit ihr in der Kirche zu speisen, um alsdann den verabredeten Zweikampf auszufechten.

Dritter Act. Don Juan begibt sich abermals in Doña Ana's Haus und bedrängt sie aufs neue. Als diese sich seiner Werbung entziehen will, indem sie ihre Ueberzeugung ausspricht, er sei der Mörder ihres Vaters, gesteht er es zu, gibt aber vor, dieses Verbrechen durch Selbstmord rächen zu wollen, nachdem sie ihn erhört habe. Doña Ana befindet sich in der peinlichsten Situation, als der Stadtrichter, den sie hat rufen lassen, mit zahlreicher Begleitung eintritt. Don Juan soll verhaftet werden, bahnt sich aber mit dem Degen den Weg ins Freie und zieht sich in die Kirche zurück, in welche ihn der Comthur geladen hat. Hier findet er eine schwarze Speisetafel mit Gerichten von Nattern und Scorpionen vor, und sein steinerner Gastgeber spricht in drohenden Andeutungen, während ein noch unheimlicherer Gesang ertönt. Schon ist sein bisher mühsam aufrecht erhaltener Muth im Sinken, als der Stadtrichter mit seinen Leuten an der Kirchenthür erscheint und Zeuge wird, wie Don Juan den Mord Don Gonzalo's eingesteht und dann unter Donnerschlägen mit der Bildsäule versinkt. Das Vorgefallene theilt der erstaunte Beamte Doña Ana mit und führt ihr den jetzt als unschuldig erkannten Marquis als Gemahl zu.

Das Stück ist in Sprache, Charakterzeichnung und Führung der Handlung ein recht verdienstliches. Was jedoch

sofort in die Augen fällt, ist der Umstand, dass das Wüstlingsleben Don Juan's ganz in den Hintergrund gerückt wird. Von seinen frühern Liebschaften hören wir nur gesprächsweise, und seine hartnäckige Werbung um Doña Ana zielt hauptsächlich auf Vermählung ab. Er ist mehr Raufbold als Wüstling, und das Drama verdient beinahe den Namen eines Guapo-Stücks. Dass die Handlung hierdurch einfacher und übersichtlicher wird, als in Tirso de Molina's „EL BURLADOR DE SEVILLA Y CONVIDADO DE PIEDRA“, ist klar; ebenso sicher ist aber, dass sie dadurch an dem eigenthümlichen Gepräge einbüsst, welches der Stoff durch die Ueberlieferung erhalten hat, und dass die Ausübung der göttlichen Gerechtigkeit durch ein so gewaltsames Mittel, wie das zweimalige Auftreten der Bildsäule, durch die Verachtung menschlichen Lebens und weiblicher Tugend seitens Don Juan's (bei Tirso) eher gerechtfertigt ist, als durch ersteres Verbrechen allein (bei unserm Dichter). Dass Don Alonso übrigens Tirso's Drama vor Augen gehabt hat, geht aus der Bühnenweisung „Descúbrese etc. Don Gonzalo de Ulloa, como se vió el convidado de piedra antiguamente“ deutlich hervor.

Corral (Gabriel del), Verfasser des Schäferromans „LA CINTIA DE ARANJUEZ“, hat ein Drama „LA TROMPETA DEL JUICIO“ geschrieben. Dasselbe ist durch cultistische Sprache verunziert, hat aber packende Stellen. Dies gilt besonders von der Scene, in welcher eine schöne Büsserin ihren Liebhaber umarmen will, nachdem sie dieser Leidenschaft halber ihre Einsamkeit verlassen hat. In diesem Augenblicke geschehen Donnerschläge, und aus einer schwarzen Wolke erschallt die furchtbare Posaune des Jüngsten Gerichts. — In der Osuna-Bibliothek existirt eine Handschrift dieser Comödie unter dem Namen des Francisco de Rojas, und die Autorschaft dieses Dichters erscheint, innern Gründen nach, nicht ausgeschlossen.

Correa (Juan Antonio), ein Portugiese, verfasste das Drama „PÉRDIDA Y RESTAURACION DE LA BAHÍA DE TODOS SANTOS“.

Cortés (Bartolomé) ist Autor einer merkwürdigen Comödie „LA PLAYA DE SAN LÚCAR“. Die Handlung derselben ist ein geradezu höllisches Durcheinander, aber die Verse berühren den Leser wie Nachklänge Lope de Vega's und seiner Schüler. Leider wird dieser Vorzug öfters dadurch ab-

geschwächt, dass ganz unmotivirt und unerwartet einzelne abscheuliche Gongorismen eingestreut sind.

Cruz (Sor Juana Ines de la) wurde 1651 zu San Miguel de Nepanthla (Mexico) geboren. Ihr Talent scheint ein sehr frühreifes gewesen zu sein, denn man erzählt, sie habe schon im Alter von drei Jahren das Lesen gelernt. Sie nahm später den Schleier und starb am 17. April 1695. Sowohl ihr Talent als ihre Schönheit wurden von ihren Zeitgenossen sehr bewundert; auch ihr wurde der Titel „zehnte Muse“, auch „Phönix von Mexico“ beigelegt. Ihre Comödie „LOS EMPEÑOS DE UNA CASA“ verdient wirklich grosses Lob; sie eifert in derselben den Intriguenstücken Calderon's mit Erfolg nach, und die geistreich geschürzte Handlung, sowie die gewählte Sprache erinnern durchaus an die genannten Vorbilder. Nur die Verkleidung des Graciosos als Dame streift zu sehr ins Possenhafte über und bringt einen Miston in das sonst so feine Lustspiel.

Cruz y Mendoza (Don Gerónimo de la) ist Verfasser der Comödie „SUFRIR MÁS POR VALER MÁS“. Das Stück ist in Handlung und Sprache ungeschickt, aber wenigstens nicht schwülstig und anmaassend.

Cuenca y Arguello (Ambrosio de) hat mehrere Dramen geschrieben. „A IGUAL AGRAVIO NO HAY DUELO“ ist ein sehr verwickeltes, auf unhaltbarer Basis stehendes, aber köstlich belustigendes Stück im Stile Tirso de Molina's; auch die Sprache ist dieses grossen Vorbildes nicht ganz unwürdig.

Cueva (Don Antonio de la). Dessen Drama „Como NOBLE Y OFENDIDO“ ist ein infolge übermässiger Häufung vieler Begebenheiten verwirrtes und ausserdem durch affectirte Sprache ganz ungeniessbares Stück.

Cueva (Salvador de la) ist Verfasser eines Musikdramas (Zarzuela): „CUÁL ES LO MÁS EN AMOR, EL DESPRECIO Ó EL FAVOR.“

Delgado (Juan) war aus Madrid gebürtig. Wir besitzen von ihm eine Heiligencomödie „EL PRODIGIO DE POLONIA“ (San Jacinto).

Diaz de la Calle (Juan) ist Autor eines Dramas: „DEJAR POR DIOS LA CORONA Y PRODIGIOS DE VALENCIA.“

Duque de Estrada (Diego), geboren zu Toledo 1589, lebte noch weit in das siebzehnte Jahrhundert hinein. Nach



seiner eigenen Angabe hat er siebzehn Comödien verfasst, welche jedoch nicht auf uns gekommen und wahrscheinlich überhaupt nicht gedruckt sind. Es ist deshalb unmöglich zu bestimmen, welcher Periode sie angehören.

Enciso (Bartolomé de) ist Verfasser eines Schauspiels: „EL CASAMIENTO CON CELOS Y REY DON PEDRO DE ARAGON.“

Enriquez (Andrés Gil), ein Angestellter des Herzogs von Medina de las Torres, schrieb zwei selbständige Comödien, sowie in Gemeinschaft mit Matos und Diamante das Drama „EL VAQUERO EMPERADOR Y GRAN TAMORLAN DE PERSIA“.

Enriquez (Don Rodrigo). Dessen Comödie „SUFRIR MÁS POR QUERER MENOS“ ist ein durchaus elendes Machwerk.

Enriquez de Fonseca (Luis), etwa 1620 zu Málaga geboren, hat verschiedene Dramen geschrieben, von welchen er jedoch wohl selbst keinen allzu hohen Begriff hatte, da er in seinem Buche „*Ocios de los estudios*“, Neapel 1683, einige Loas und Bailes, aber nur ein Fragment seines Schauspiels „EL ANIBAL DE ESPAÑA, VIRIATO“ veröffentlichte.

Enriquez de Guzman (Feliciana), gebürtig aus Sevilla, ist hauptsächlich dadurch bekannt, dass sie — nach Lope de Vega's Zeugniß im „LAUREL DE APOLO“ — in Männertracht in Salamanca studirte und dort die Freuden und Leiden der Liebe kostete. Mit ihren Tragicomödien „LOS JARDINES Y CAMPOS SABEOS“, erster und zweiter Theil, beabsichtigte sie nach ihrer eigenen Erklärung in die Fussstapfen der Alten zu treten. Uebrigens ist zu bemerken, dass die Identität von Lope's „Feliciana“ mit der Dichterin der „JARDINES Y CAMPOS SABEOS“ nicht über allen Zweifel erhaben ist, da Lope nur ihren Vornamen „Feliciana“ nennt, ihren Familiennamen dagegen discret verschweigt.

Esquilache (Don Francisco de Borja y Aragon, Fürst von), Autor des Epos „NÁPOLES RECUPERADA“ und vieler verdienstvoller lyrischen Gedichte, schrieb eine Comödie zur Feier der Eidesleistung an den Prinzen Baltasar Carlos (1632), von welcher uns jedoch nicht einmal der Titel erhalten ist.

Estenoz y Lodosa (Pedro de) ist Verfasser zweier Heiligencomödien.

Von Fajardo y Acevedo (Fray Antonio) besitzen wir mehrere Dramen. Wahrscheinlich ist derselbe mit „Antonio

de Acevedo“ und „El maestro Antonio Fajardo y Acevedo“ identisch.

Felices de Cáceres (der Licentiat Juan Bautista), ein Geistlicher, geboren 1601 zu Calatayud, gestorben etwa 1630, schrieb verschiedene Comödien, von welchen uns „HACER BIEN NUNCA SE PIERDE“ (El ingrato por amor) erhalten ist.

Fernandez de Solana (Diego) ist Verfasser eines Dramas: „LO QUE VALE UN ESPAÑOL.“

Flores (Antonio Francisco de). Dessen Drama „EL SITIO DE CEUTA“ ist offenbar ein Gelegenheitsstück; hierauf weist die nüchterne Beschreibung der militärischen Action und die Aufzählung der vielen Eigennamen hin. Es hat wenig poetisches Verdienst.

Fomperosa y Quintana (Pedro de), Jesuit, war Autor mehrerer Dramen, wahrscheinlich auch des bei Calderon besprochenen Stücks: „SAN FRANCISCO DE BORJA, DUQUE DE GANDÍA.“

Francisco (Antonio). Unter diesem Namen (vielleicht identisch mit dem vorher erwähnten Antonio Francisco de Flores) findet sich ein Drama „FIRMEZA, AMOR Y VENGANZA“ im 18. Bande der „Escogidas“. Allerdings spricht dessen schwülstiger Stil nicht für diese Identität. Das Drama ist im übrigen nur durch das bis zum Extrem getriebene spanische Loyalitätsprincip bemerkenswerth, dass ein König von Gottes Gnaden ungestraft jede Scheusslichkeit verüben dürfe.

Freire de Andrade (Manuel), ein geborener Portugiese, hielt sich lange Jahre in Madrid auf und starb auch daselbst. Seine Comödie „VERSE Y TENERSE POR MUERTOS“ war sehr beliebt, was durch die interessante Handlung und eine gewisse Wärme der Diction zu erklären ist; im übrigen erhebt sich das Stück durchaus nicht über das Durchschnittsgut der Periode.

Fúnes y Villalpando (Francisco Jacinto de), gewöhnlich unter „Villalpando“ angeführt, Marquis von Osera u. s. w., wird als Verfasser von vier Comödien angegeben. Merkwürdig ist, dass zwei derselben: „MÁS PUEDEN CELOS QUE AMOR“ und „EL VENCEDOR DE SÍ MISMO“ genau die gleichen

Titel führen wie die betreffenden Stücke Lope de Vega's und Cubillo's; vielleicht sind dieselben Refundiciones.

Gallegos (Manuel de), geboren 1597 zu Lissabon, der Dichter des verdienstvollen Epos „*La Gigantomachia*“, hat eine Anzahl Dramen geschrieben, wovon jedoch nur „*EL INFIERNO DE AMOR*“ in einer alten Handschrift der ehemals Duran'schen Bibliothek erhalten zu sein scheint.

Gamez (Gabriel) ist Verfasser zweier Heiligencomödien.

García (Márcos), ein Chirurg, schrieb das Drama „*ENGAÑARSE EN SU FAVOR*“.

García del Prado (José Antonio). Von diesem Dichter befinden sich drei handschriftliche Dramen in der Nationalbibliothek zu Madrid.

Gonzalez (der Licentiat Manuel). Dessen Schauspiel „*EL ESPAÑOL JUAN DE URBINA*“ ist ein in affectirtem Stil geschriebenes Schauerstück, in welchem der in seiner Ehre gekränkte Held, ein durch seine ausserordentliche Bravour bekannter Truppenführer Karl's V., seine schuldige Gemahlin, Muhme und Zofe mit seinem Hause den Flammen überliefert.

Gonzalez de Bustos (Francisco) ist Verfasser des farbenprächtigen, wenn auch hier und da etwas schwülstigen Dramas „*LOS ESPAÑOLES EN CHILE*“, Episoden aus dem araukanischen Krieg. Auch seine Heiligencomödie „*SANTA OLALLA DE MÉRIDA*“ darf gelobt werden.

Gonzalez de Cunedo (Miguel) war aus Murcia gebürtig. Sein Schauspiel aus der Zeit des Mauriskenaufstandes gegen Philipp II.: „*A UN TRAIOR DOS ALEVOSOS Y A LOS DOS EL MÁS LEAL*“ ist ein aufgeblasenes, werthloses Machwerk.

Guedeja y Quiroga (Gerónimo) hat zwei Dramen verfasst: „*EN EL SUEÑO ESTÁ LA MUERTE*“ und „*LA MEJOR LUZ DE SEVILLA, NUESTRA SEÑORA DE LOS REYES*“. Das erste schildert, wie ein zügelloser junger Palermitaner durch die Ränke des Dämons zu vielen Schandthaten verleitet, schliesslich aber durch aufrichtige Busse gerettet wird. — Das zweite behandelt die Einnahme von Sevilla durch Ferdinand den Heiligen und scheint das Vorbild zu Christ. de Morales' Drama „*LA TOMA DE SEVILLA*“. Die beiden Stücke Guedeja's sind recht annehmbar.

Gutierrez (Don Diego) ist Autor eines Dramas: „*CONTRA LA FÉ NO HAY RESPETO*“ (El esclavo de su padre).

Guzman (Luis de). Dessen Comödie „EL BLASON DE DON RAMIRO Y LIBERTAD DEL FUERO DE LAS CIEN DONCELLAS“ scheint ganz zu Anfang der zweiten, vielleicht auch gegen Ende der ersten Periode geschrieben zu sein. Sie ist in würdiger und reiner, wenn auch nicht sehr poetischer Sprache verfasst.

Guzman Matos (Francisco de) hat das Schauspiel „LA ARCADIA EN BELEN Y AMOR EL MAYOR HECHIZO“ geschrieben, in welchem (nach Barrera) „das Göttliche mit dem Weltlichen“, also wahrscheinlich die Geschichte Christi mit einer Liebesintrigue verflochten ist.

Hidalgo Repetidor (Juan) ist Autor mehrerer Dramen, unter andern des Schauspiels „LOS MOZÁRABES DE TOLEDO“.

Hurtado y Cisneros (Juan). Dessen allein bekanntes Drama „CALLAR HASTA LA OCASION“ enthält lauter abgenutzte Situationen in schwerfälliger, poesieloser Sprache.

Hurtado de Mendoza (Jacinto) ist Verfasser eines Acts der Comödie „RESUCITAR CON EL AGUA“.

Jimenez de Cisneros (Francisco). Von diesem Schriftsteller ist im 38. Bande der „*Escogidas*“ ein Drama „EMENDAR YERROS DE AMOR“ abgedruckt. Handlung und Diction desselben sind ungeschickt, die Situationen abgedroschen.

Lanini y Sagredo (Pedro Francisco de) blühte in der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts. Er war Comödien-Censor und verfasste eine bedeutende Anzahl Dramen, theils selbständig, theils in Gemeinschaft mit andern Dichtern. Zu „EL GRAN REY ANACORETA, SAN ONOFRE“ scheint ihm Claramonte's „EL GRAN REY DE LOS DESIERTOS“ die Anregung gegeben zu haben; das Stück ist, trotz seiner zerrissenen Handlung, nicht ohne Verdienst und jedenfalls besser als sein Vorbild. Dagegen ist seine Nachbildung des Rojas'schen „LA PATRONA DE MADRID“: „EL LUCERO DE MADRID“ bedeutend schlechter als das Original; besonders ist das Heiligenwesen ganz ungebührlich viel weiter ausgesponnen und überhaupt jede Spur von Poesie verwischt. Ebenso nüchtern und mit Heiligenkram angefüllt ist das Drama „SERÁ LO QUE DIOS QUISIERE“, ein abermaliges Beispiel der beliebten Stücke, in welchen ein gewaltthätiger Mensch nach einem langen verbrecherischen Leben durch kurze Reue die Märty-



rer- und Heiligenkrone erringt. „LA BATALLA DE LAS NAVAS Y EL REY DON ALFONSO EL BUENO“ ist eine poesielose Darstellung der grossen geschichtlichen Periode, welche von der unglücklichen Schlacht bei Alarcos bis zu dem miraculösgewaltigen Siege bei den Navas von Tolosa reicht.

Liaño oder Llano (Lope de) ist Verfasser der affectirten Comödie „BERNARDO DEL CARPIO EN FRANCIA“, deren Protagonist ein wahrer Miles gloriosus ist.

Lozano (Doctor Cristóbal), ein Geistlicher, hat unter seinem eigenen Namen nur eine, unter demjenigen seines Neffen — Don Gaspar Lozano Montesinos — fünf Comödien veröffentlicht. Er ist ein ungleicher Dichter. So ist „LOS AMANTES PORTUGUESES“ ein ungelenkes, gekünsteltes und frostiges Machwerk, während „HERÓDES ASCALONITA“ trotz ebenfalls affectirter Sprache, durch die Gewalt der geschilderten Leidenschaften und psychologische Feinheiten unsere Theilnahme erregt. Die Eifersucht des Herodes, welche durch die Phantasie derart erhitzt wird, dass er wie von Sinnen um sich schlägt, kann an Intensität nur mit dem Schmerze verglichen werden, welcher ihn bei der Nachricht von der auf seinen eigenen Befehl erfolgten Hinrichtung Mariamnens durchwühlt. Eine eigenthümliche Idee ist, dass die Fama am Schlusse der schönen Mariamne erscheint und den Messias verheisst, wobei sie auf deren Namen — Maria und Anna — als diejenigen der Mutter und Grossmutter Christi anspielt. Mit dem Calderon'schen „EL MAYOR MÓNSTRUO LOS CELOS“ hat das Stück nichts gemein.

Von Llanos y Valdés (Francisco de), einem Hauptmann, besitzen wir zwei Heiligencomödien: „EL HIJO DE LA VIRTUD, SAN JUAN BUENO“, erster und zweiter Theil, von welchen sich wenig Gutes sagen lässt.

Llobregat y Esteve (Francisco) wird als Verfasser dreier Dramen genannt.

Malaspina (Doctor Francisco de) hat unter dem Titel „LA FUERZA DE LA VERDAD“ eine ungeschickte, schwülstige und ihrem Vorbilde „EL DIABLO PREDICADOR“ weit nachstehende Comödie geschrieben.

Maldonado (Juan) ist nur als Verfasser von Burlesken bekannt.

Malo de Molina (Gerónimo) hat ein Drama: „CONTRA

SU SUERTE NINGUNO“ geschrieben, welches die zweite Schlacht bei Pharsalia, Cäsar's Triumph und Tod, behandelt. Dass sich hier die Römer geberden wie die spanischen Capa y espada-Helden, mag dem Autor hingehen, ebenso sein Cultismo und falsches Pathos; aber eine wahre Versündigung an der Weltgeschichte ist es, dass das Motiv des Brutus zur Ermordung Cäsar's in einer gemeinen Eifersüchtelei auf eine angebliche Gemahlin des Pompejus — Roselia — gesucht wird.

Maluenda (Jacinto Alonso) wird als Verfasser mehrerer Dramen genannt, welche nicht auf uns gekommen sind; auch schrieb er einen Act der noch vorhandenen Comödie „LA VÍRGEN DE LOS DESAMPARADOS DE VALENCIA“.

Manuel de Melo (Francisco), der Autor des vortrefflichen Geschichtswerks „*Historia de los movimientos, separacion y guerra de Cataluña*“, geboren 1611 zu Lissabon, ebendasselbst 1666 gestorben, soll mehrere Dramen verfasst haben, welche jedoch verloren zu sein scheinen. Nur das Fragment einer komischen Composition mit dem humoristischen Titel „LA IMPOSIBLE. IDILIO CÓMICO REAL. TRAGEDIA“ ist uns erhalten.

Martí y Zaragoza (Manuel), Dekan von Alicante, geboren 1663, gestorben 1737, hat vier Comödien geschrieben.

Mesa (Antonio de). Dessen Drama „EL CIELO POR LOS CABELLOS“ ist im 43. Bande der „*Escogidas*“ als Werk dreier Autoren gedruckt. Es ist ein ganz gewöhnliches Heiligenstück und die Untersuchung der Autorschaft deshalb von keinem Werth.

Mesa (Blas de) ist Verfasser der Comödie „CADA UNO CON SU IGUAL“, eines in Erfindung, Make und Diction geradezu idiotischen Machwerks.

Milan y Aragon (Felipe de), wahrscheinlich ein adeliger Valencianer, hat das Drama „MENTIR POR RAZON DE ESTADO“ geschrieben. Eine geistreiche, originelle Intrigue und angemessene Diction verleihen diesem Stücke Anspruch auf Lob und Beachtung.

Mojica (Juan Antonio de). Dessen Comödie „LA OFENSA Y LA VENGANZA EN EL RETRATO“ liegt der originelle Gedanke zu Grunde, dass für ein nur scheinbares Verbrechen (ein Prinz glaubt fälschlicherweise, die Gemahlin seines Bruders

in der Dunkelheit entehrt zu haben) eine scheinbare Strafe — Durchbohren des Bildnisses des Uebelthäters mit dem Dolch — genüge. Führung der Handlung und Sprache sind etwas ungeschickt, aber hierfür entschädigt ein gewisses Farbentalent in Darstellung der Leidenschaften.

Montero de Espinosa (Roman), etwa 1620 bis 1625 zu Madrid geboren, später zu hohen militärischen Posten emporgestiegen, hat mehrere Dramen verfasst. „FINGIR LO QUE PUEDE SER“ ist in Erfindung und Führung der Handlung ebenso unklar, als in der Sprache. „LAVAR SIN SANGRE UNA OFENSA“ ist eine höchst verwickelte, auf sehr unwahrscheinlichen Voraussetzungen beruhende Intriguen-Comödie, welche aber nicht ohne Verdienst ist, während „HAY CULPA EN QUE NO HAY DELITO“ als ein gänzlich werthloses, abenteuerlich-unsinniges Stück bezeichnet werden muss.

Monteser (Francisco Antonio de) ist hauptsächlich durch seine Burleske „EL CABALLERO DE OLMEDO“ und eine Anzahl Entremeses bekannt.

Morales (Cristóbal de) ist ein Schriftsteller, welcher in die Fussstapfen des schwülstigen Crist. de Monroy trat, ohne jedoch dessen Talent zu besitzen. „EL LEGÍTIMO BASTARDO“ behandelt einen unsinnigen Stoff, ebenso „RENEGADO, REY Y MÁRTIR“, dessen Protagonist einer der beliebten Heiligen ist, welche nach einem mit Scheusslichkeiten verbrachten Leben schliesslich die Märtyrerkrone erwerben. „EL RENEGADO DEL CIELO“, ein Stück, welches von Barrera irrthümlicher Weise mit dem vorerwähnten als identisch angeführt wird, ist eine elende Nachbildung des Guillem de Castro'schen „EL RENEGADO AR-REPENTIDO“. „LA TOMA DE SEVILLA“ scheint dem Drama „LA MEJOR LUZ DE SEVILLA“ von Guedeja entlehnt. „DEJAR POR AMOR VENGANZAS“ ist eine verwirrte, in abscheulichem Stil abgefasste Intriguen-Comödie. Es ist unbegreiflich, wie solche Stücke aufs Theater gebracht werden konnten, und doch muss Morales einige Popularität besessen haben, da alte Drucke seiner Dramen ziemlich häufig sind.

Morchon (Manuel) ist Verfasser zweier Comödien: „LA VICTORIA DEL AMOR“ und „LA RAZON BUCA VENGANZA“. Die erste ist eine schlecht dramatisirte Ritterfabel, die zweite behandelt die wirksame Geschichtsepisode des Longobardenkönigs Alboin und der Gepidenprinzessin Rosamunda. Beide

Stücke zeigen eine gezierte, hölzerne Sprache, und der Poetaster wird trotz seiner unterwürfigen Apostrophe an die Mosqueteros am Schlusse von „LA VICTORIA DEL AMOR“:

*Mosqueteros tan honrados,  
Don Manuel Morchon os pide  
rendido, apacible y blando,  
le deis de limosna un victor*

schwerlich den gewünschten Beifall errungen haben.

Nanclares (Antonio de). Dessen Drama „LA HECHICERA DEL CIELO“ behandelt die Legende der heiligen Euphrasia in ebenso ungeschickter als bombastischer Weise.

Núñez de Barros (Estéban), ein Portugiese, Ende 1637 geboren, schrieb drei Comödien in castilianischer Sprache.

Olivares Vadillo (Sebastian de) blühte etwa 1650. Sein Drama „GUARDAR PALABRA Á LOS SANTOS“ ist eine plumpe Nachahmung von Tárrega's „EL ESPOSO FINGIDO“, immerhin aber noch besser als sein ebenso aufgeblasenes als armseliges Schauspiel „LOS MUROS DE JERICÓ“.

Orozco (Juan de). Dessen Drama „MANASÉS, REY DE JUDEA“ ist eine werthlose Arbeit in abscheulich gezielter Sprache.

Ortí (Marco Antonio), geb. 1593, wird als Verfasser einiger verloren gegangener Comödien genannt; mit Maluenda gemeinschaftlich schrieb er das Drama „LA VÍRGEN DE LOS DESAMPARADOS DE VALENCIA“. — Auch sein Sohn:

Ortí y Moles (José) hat sich in einer Comödie „AIRE, TIERRA Y MAR SON FUEGO“ und verschiedenen kleinern Compositionen im dramatischen Fache versucht.

Osorio (Tomás). Dessen Drama „EL REBELDE AL BENEFICIO“ ist unter verschiedenen Titeln in nicht weniger als drei Bänden der „Escogidas“ (dem 4., 34. und 45.) abgedruckt. Diese Popularität des recht schwachen Stücks mag in dem Stoffe — der Ermordung des Prinzen Wilhelm von Oranien durch den Fanatiker Balthasar Gérard — zu suchen sein, aber selbst dem spanischen Dichter schien die That einer moralischen Entschuldigung zu bedürfen, da er die Tugend der Geliebten des Gérard durch den Prinzen verfolgen lässt und somit ausser dem religiösen Fanatismus, den mächtigsten Hebel zu Mordthaten — die Eifersucht — in Bewegung setzt.

Osorio de Castro (Gerónimo), ein Portugiese, geb.



1657, gest. 1714, hat mehrere Dramen in castilianischer Sprache verfasst.

Osuna (Alonso de) ist Autor mehrerer Comödien. Nach „EL PRONÓSTICO DE CÁDIZ“ zu urtheilen, scheinen dieselben indessen sehr schwache Compositionen zu sein.

Oviedo (Luis de). Unter diesem Namen ist im 26. Bande der „*Escogidas*“ eine Comödie „LOS SUCESOS DE TRES HORAS“ abgedruckt, welche in geistreicher Anlage und feiner Sprache mit den bessern *Capa y espada*-Stücken Calderon's wetteifern kann. Offenbar hatte sich der Dichter auch diesen zum Vorbild genommen. — Ein Don Luis de Oviedo wird 1612 in Luis de Cabrera's „*Relaciones*“ als ein von dem Cardinal von Toledo zum Kanonikus ernannter Angestellter dieses Würdenträgers genannt. Auch der Graf von La Granja, Don Luis Antonio de Oviedo, könnte als Verfasser des Stücks in Betracht kommen.

Von Pacheco (Rodrigo), einem Portugiesen, ist ein Band von 12 handschriftlichen Heiligencomödien in der Duran-Bibliothek erhalten.

Pantaleon de Ribera (Anastasio), geb. 1600, bekannter lyrischer Dichter, soll einige Comödien geschrieben haben.

Paravicino y Arteaga (Fray Hortensio Felix), geb. 1580, gest. 1633, berühmter Kanzelredner und eifriger Gongorist, versuchte sich in einer „*Invencion real*“: „GRIDONIA Ó CIELO DE AMOR VENGADO.“ Es ist dies ein grosses Schau- und Zauberstück im Ritterromanstil, sehr schwülstig, sehr langweilig und deshalb einer nähern Besprechung nicht werth.

Von Paredes (Juan de) ist eine von Lope de Vega citirte Comödie „EL MUERTO VIVO Y LEALTAD EN LA TRAI-CION“ handschriftlich in der Osuna-Bibliothek vorhanden. Da nur dieses eine Manuscript auf uns gekommen zu sein scheint und das Drama nach dem erwähnten Citat ein beliebtes gewesen sein muss, so soll dessen Inhalt hier kurz angegeben werden. — König Heinrich von Ungarn ist von schwerer Krankheit befallen gewesen. Sein ehrgeiziger Neffe Carlos hatte während derselben den mächtigsten Grossen des Reichs, Feduardo, zu überreden gesucht, den Tod des Kranken durch Gift zu beschleunigen und ihm damit die Usurpation des Thrones zu erleichtern, welcher nach den Gesetzen auf die Tochter Heinrich's, Isabela, und deren Verlobten,

Enrique, einen andern Neffen des Königs, überzugehen hatte. Feduardo war, da die Partei Carlos' momentan im Ueberge-  
 wicht schien, verstellter Weise auf den Plan eingegangen, hatte  
 dem König aber nur einen Schlaftrunk gereicht und ihn in aller  
 Eile in der Familiengruft beisetzen lassen. Dort sucht er ihn  
 zu Beginn des Dramas auf, befreit ihn aus dem Sarkophag und  
 veranlasst ihn, sich einstweilen in seinem Hause verborgen zu  
 halten. Unterdessen geräth das Reich, wie zu erwarten, in  
 grossen Aufruhr; die einen halten zu Carlos, die andern zu En-  
 rique und Isabela. Die beiden Nebenbuhler schreiten zu Thät-  
 lichkeiten, weshalb Isabela, obgleich sie Enrique liebt, es  
 für rathsam hält, ihre endgültige Erklärung hinauszuschieben.  
 Carlos versucht in der Zwischenzeit, ihre Liebe zu erringen,  
 während seine Schwester Aurora sich um die Liebe Enrique's  
 bemüht. Als der König endlich nach langem, wahrhaft feigem  
 Zaudern aus seiner Verborgenheit heraustritt, wendet sich  
 Alles gegen Carlos, der sein Verbrechen in einem Kerker  
 büsst. Enrique erhält Isabela's Hand, während Aurora mit  
 einem Sohne Feduardo's verlobt wird. — Was dem Stücke  
 die erwähnte Beliebtheit verschafft haben mag, ist wohl der  
 Umstand, dass die verschiedenen unerwarteten Erscheinungen  
 des todt geglaubten Königs ihre Wirkung ebensowenig auf die  
 Zuschauer, als auf die handelnden Personen verfehlten. Dieses  
 stoffliche Interesse erschöpft aber auch die Anziehungskraft  
 des Stückes, denn die Diction desselben ist ungelenk und  
 rhetorisch, die Versification dilettantenhaft.

Paz (Maestro Tomás Manuel de), Schreiblehrer zu Madrid,  
 verfasste zwei Dramen. „LA MITRA Y PLUMA EN LA CRUZ, SAN  
 CASIANO“ ist ein unbedeutendes Heiligenstück, während „AL  
 NOBLE SU SANGRE AVISA“, trotz der abenteuerlichen und etwas  
 verwirrten Handlung, immerhin dramatische Intention zeigt.

Pedreira (Manuel), ein Portugiese, wird als Verfasser  
 mehrerer castilianischen Comödien genannt.

Perez de Borja (Francisco), ein wahrscheinlich aus  
 Salamanca gebürtiger Schriftsteller, schrieb vier Dramen.

Von Polo (Francisco) findet sich im 23. Bande der „*Es-  
 cogidas*“ ein Drama über den Cid: „EL HONRADOR DE SUS  
 HIJAS“, welches eines der schlechtesten in dieser Sammlung  
 abgedruckten Stücke ist.

Quirós (Francisco Bernardo de), lebenslänglicher Palast-

aufseher, ist hauptsächlich durch seine Entremeses und die von der Inquisition verbotene, allerdings stark gepfefferte Burleske „EL HERMANO DE SU HERMANA“ (El cerco de Zamora) bekannt. Seine Heiligencomödie „LA LUNA DE LA SAGRA, VIDA Y MUERTE DE LA SANTA JUANA DE LA CRUZ“ ist in ihrer Art keine der schlechtesten.

Rebolledo (Graf Bernardino de) schrieb eine Tragicomödie: „AMOR DESPRECIANDO RIESGOS“.

Ribera (Maestro Fray Diego de) ist Verfasser des im 31. Bande der „*Escogidas*“ abgedruckten elenden Dramas „LA TRAICION EN PROPIA SANGRE“.

Roa (Maestro Gabriel de), Mitglied der Akademie zu Madrid, schrieb mehrere Dramen. „EL ESCLAVO DEL MÁS IMPROPIO DUEÑO“ ist eine langweilige Variante des so oft und viel besser behandelten Themas der Seelenverschreibung an den Dämon. „PREMIAR AL LIBERAL“ ist ein abenteuerliches Stück, welches im Stoffe grosse Aehnlichkeit mit vielen Fabeln Lope de Vega's, Guillem de Castro's und anderer Dichter der ersten Periode zeigt, aber deren wunderbar poetische Sprache gänzlich vermissen lässt.

Rosas oder Rozas (Cristóbal de) hat mehrere Dramen geschrieben. „LO QUE MIENTEN LOS INDICIOS“ ist eine Schablonenarbeit, welche mitunter auch Francisco de Rojas beigelegt worden ist.

Salado Garcés (Francisco) ist Verfasser eines Schauspiels „A LO QUE OBLIGA EL DESDEN“.

Von Salazar y LUNA (Bartolomé de) findet sich im 22. Bande der „*Escogidas*“ eine Comödie „LOS DOS MONARCAS DE EUROPA“, welche hauptsächlich die Geschichte der natürlichen Tochter Karls V., Margarethe, behandelt. Sie hat sehr wenig Verdienst.

Salgado (Francisco) ist Autor mehrerer Dramen. „AMAR Y NO AGRADECER“ ist ein schlechtes Stück mit abgedroschenen Situationen. „NUESTRA SEÑORA DE LA LUZ“ ist im ganzen besser, obgleich nicht organisch gefügt.

Sedeño (Jimenez) hat ein Drama „LA AURORA DEL SOL DIVINO“ geschrieben, welches die Geschichte der Jungfrau Maria in würdiger, wenn auch nicht sehr poetischer Weise behandelt.

Von Sicardo (Feliipe) sind mehrere Comödien auf uns

gekommen. „LA CRUZ HALLADA Y TRIUNFANTE“ führt uns die Bekehrung des Kaisers Constantin und dessen Sieg über Maxentius nach Auffindung des heiligen Kreuzes vor. Die Behandlung des Stoffes ist eine angemessene, wenn auch nicht hervorragende. „LO MÁS ES SABER VENCERSE“ ist eines der unendlich langweiligen novellesken Dramen in Calderon's Manier, in welchen cyprische und thessalische Fürstlichkeiten ihre gespreizte Courtoisie und Tapferkeit zur Schau tragen.

Suarez de Deza y Avila (Vicente) hat ein Buch „*Donaires de Tersicore*“ herausgegeben, welches eine grosse Anzahl Entremeses und zwei Burlesken enthält. In einer der letztern: „AMOR, INGENIO Y MUJER“, findet sich eine Aufzählung vieler Comödientitel der Periode, welche — da das Buch 1663 gedruckt ist — als Anhaltspunkt für die vorherige Abfassung der betreffenden Stücke dienen kann.

Von Tapia y Ballesteros (Juan de) besitzen wir eine höchst unbeholfene Comödie „FUERZA DE AMOR Y VENGANZA“.

Torre Farfan (Fernando de la), geboren 1608, gestorben 1672, wird als Verfasser mehrerer Dramen genannt.

Torre y Sevil (Francisco de la), geboren zu Tortosa, etwa 1620, war ein angesehener Edelmann und Calatrava-Ritter. Seine am häufigsten gedruckte Comödie ist „LA CONFESION CON EL DEMONIO“. Dieselbe behandelt den gleichen Stoff wie Zárate's „LAS MISAS DE SAN VICENTE FERRER“, jedoch in roherer Weise.

Ulloa Pereyra (Luis de) ist Verfasser mehrerer Comödien, unter anderm der in dem 43. Bande der „*Escogidas*“ abgedruckten: „PORCIA Y TANCREDO.“

Ulloa y Sandoval (Gonzalo de). Dessen Drama „EL AMANTE MÁS CRUEL Y LA AMISTAD YA DIFUNTA“ zeigt uns die Verführung eines jungen Edelmanns durch den Dämon zu allen möglichen Schandthaten, schliesslich aber dessen Bekehrung durch die Erscheinung eines verstorbenen Freundes. Der Stoff ist in der Hauptsache ein oft gebrauchter, die Ausführung dilettantenhaft.

Valdés Villaviciosa (Melchor de) ist Autor eines im 31. Bande der „*Escogidas*“ veröffentlichten, recht unsinnigen Dramas „LOS PRODIGIOS DE AMOR“. Die mit Cultismo stark versetzte Sprache gebraucht der Dichter indessen mit Gewandtheit.



Vargas (Doctor Manuel Antonio de) hat in „LAS NIÑECES Y PRIMER TRIUNFO DE DAVID“ die Besiegung Goliath's durch David in durchaus edler Manier und Sprache behandelt.

Vega Beltran (der Baccalaureus Juan de) ist Verfasser einer Comödie: „NO HAY CULPA DONDE HAY AMOR.“

Vera y Mendoza (Fernando Luis de). Dessen einzig bekanntes Schauspiel „NO HAY GUSTO COMO LA HONRA“ ist ein gewöhnliches Machwerk mit schiefer Moral.

Vera Tassis y Villaroel (Juan de), der bekannte Herausgeber der Dramen Calderon's, hatte wenig Glück mit seinen eigenen Productionen auf dramatischem Gebiete. So ist „LA CORONA EN TRES HERMANOS“ eine ungelenke Nachahmung von Lope de Vega's „LA CAMPANA DE ARAGON“. Ebenso zeigt „EL PATRON DE SALAMANCA, SAN JUAN DE SAHAGUN“ trotz des dankbaren Stoffes (eine Familienfehde, welche der Heilige zu schlichten bemüht ist, während ihm der Dämon entgegenarbeitet) die gleich ungeschickte Hand in Führung der Handlung und Diction.

Viceno (Francisco). Dessen Drama „ROBERTO EL DIABLO“ ist gleich dem Drama eines Ungenannten im 11. Bande der „Escogidas“: „EL LOCO EN LA PENITENCIA“, eine nicht ungeschickte Bearbeitung der Legende von Robert dem Teufel.

Vidal y Salvador (Manuel) wird als Verfasser einer ganzen Anzahl Comödien genannt, welche indessen grösstentheils nicht in den Druck gelangt zu sein scheinen.

Villamediana (Don Juan de Tassis y Peralta, Graf von), der unglückliche, übermüthige Magnat, welchem entweder seine rücksichtslose Spottsucht oder die Eifersucht seines Monarchen (Philipp IV.) ein jähes tragisches Ende bereitete, schrieb das Festspiel „LA GLORIA DE NIQUEA“. In diesem wenig bedeutenden Werke spielte und tanzte Königin Elisabeth die kurze Rolle der „Göttin der Schönheit“. Ob der Graf sich wirklich einer ernsten Leidenschaft zu der genannten Fürstin hingegeben hat, ist heute noch Gegenstand des Streits unter einigen Gelehrten. Eine vorurtheilsfreie Prüfung der Gedichte des unglücklichen Edelmanns scheint die Verneinung dieser Frage zu ergeben. Das ewige, tändelnde Wiederkehren der gleichen Idee allzu erhabener Liebe macht entschieden den Eindruck einer poetischen Spielerei, wie bei den Troubadours. Der anmaassende, eingebildete Graf, Fein-

schmecker der Liebe, erdachte sich als besonders pikantes Gericht die Liebe zu einer Königin. Seine Eitelkeit fand einen besondern Reiz darin, von den feigen Hofschranzen als kühner Ikarus bewundert zu werden. Er hätte besser gethan, auch an das Ende dieses Vorbildes zu denken.

Villaviciosa (Sebastian de), Ritter des Johanniterordens, schrieb einige Comödien selbständig, eine weit grössere Zahl jedoch in Gemeinschaft mit andern Dichtern. Die beste der letztern Gattung ist die mit Avellaneda verfasste: „CUÁNTAS VEO, TANTAS QUIERO“. Von seinen selbständigen Arbeiten muss „LA SORTIJA DE FLORENCIA“ — auf einen ähnlichen Vorfall gegründet, wie ihn Calderon's „GUSTOS Y DISGUSTOS NO SON MÁS QUE IMAGINACION“ schildert — zum Mittelgut der Periode gezählt werden. „AMOR PUESTO EN RAZON“ ist ein lebhaftes Intriguenstück, dessen Verwickelungen indessen sehr an den Haaren herbeigezogen sind.

Vitoria (Francisco de), aus Toro gebürtig, ist Verfasser der im 4. Bande der „*Escogidas*“ abgedruckten Comödie „OBLIGAR CON EL AGRAVIO“. Deren Intrigue ist ebenso sinnreich und originell als verwickelt, aber die Führung derselben lässt viel zu wünschen übrig.

### Anonyme Comödien dieser Periode.

Viele Dramen dieser Periode sind aus verschiedenen Gründen anonym erschienen. Die meisten derselben tragen die Bezeichnung: „de un Ingenio de esta Corte“, aber auch: „de un Ingenio sevillano“, „comlutense“ u. s. w. je nach dem Wohnort des Dichters. Die erstgenannte Klasse ist sogar hier und da unsinnigerweise über Bausch und Bogen dem König Philipp IV. zugeschrieben worden, eine Unmöglichkeit, welche sich selbst richtet. Aber auch die Vermuthung, diese Schauspiele rührten jedenfalls von mit dem Hofe zusammenhängenden Autoren her, ist unbegründet; „esta Corte“ ist einfach Madrid und „un Ingenio de esta Corte“ ein in Madrid ansässiger Dichter. Wirklich bemerkenswerthe Dramen finden sich — mit Ausnahme derjenigen, welche wir bei Gelegenheit ihrer muthmaasslichen Autoren besprochen haben, wie „EL

DIABLO PREDICADOR“, „EL CONDE DE SEX“ u. s. w. — kaum unter diesem Schwall anonymer Productionen; sie gehören meistentheils zur Schablonenwaare. Eine ganze Reihe derselben ist indessen fälschlicherweise von gewissenlosen Druckern theils Calderon, theils andern bekannten Dichtern zugeschrieben worden, um unter diesen Aushängeschildern einen flotten Verkauf zu erzielen. Von diesen hat Vera Tassis die dem Calderon angedichteten fast sämmtlich ausdrücklich zurückgewiesen, und für die Richtigkeit dieser Zurückweisung sprechen auch innere Gründe. Hierunter befinden sich zum Beispiel „EL ESCÁNDALO DE GRECIA CONTRA LAS SANTAS IMÁGENES“, „SÉNECA Y NERON“, „EL RIGOR DE LAS DESDICHAS“, „LA CODICIA ROMPE EL SACO“, „EL MERCADER DE TOLEDO“ und andere, sowie eines der besten dieser Klasse: „LOS EMPEÑOS DE UN PLUMAJE.“

Dem Pedro Rosete Niño ist hier und da die verdienstvolle, anonym gedruckte Comödie:

„EL TRIUNFO DEL AVE MARÍA“ zugeschrieben worden. Ist sie von diesem Dichter, so muss sie als eine seiner besten gelten. Sie schildert in lebhaften Farben die Heldenthaten der spanischen Ritter bei der Eroberung von Granada, entbehrt jedoch — wie Lope de Vega's ähnliches Stück „EL CERCO DE SANTA FÉ“ — eines einheitlichen Helden.

Andere anonyme Comödien sind Nachbildungen, aber nicht Verbesserungen früherer Werke, wie „LOS MONTEROS DE ESPINOSA“ (jedenfalls nach Lope de Vega's gleichnamigem Drama), „A SER REY ENSEÑA UN ANGEL“ (nach Rodrigo de Herrera's „DEL CIELO VIENE EL BUEN REY“), „LA VIRTUD CONSISTE EN MEDIO“ (nach Tirso's „TANTO ES LO DE MÁS COMO LO DE MÉNOS“) u. s. w. Es würde zu weit führen, mit der Aufzählung dieser für die Allgemeinheit unwichtigen Productionen weiter ins einzelne zu gehen, aber es muss schliesslich noch ein Drama besprochen werden, welches durch geniale Gedanken weit über die andern hervorragt. Es handelt sich um:

„EL FALSO NUNCIO DE PORTUGAL.“ — Don Pedro de Sayavedra, Sohn eines unbemittelten Militärs, fühlt den unbezwinglichen Drang, eine grosse Rolle in der Welt zu spielen. Um sich die Mittel für ein glänzendes Auftreten zu verschaffen, nimmt er seine Zuflucht zu dem ebenso unerlaub-

ten, als in seinen Händen wirkungsvollen Mittel der Urkundenfälschung. Auf diese Weise verschafft er sich grosse Summen Geldes und ein Santiago-Ordenskleid. Da er jedoch fürchtet, seine Betrügereien könnten in seinem Vaterlande Spanien an den Tag kommen, so verlässt er dasselbe und begibt sich in Begleitung einiger Helfershelfer nach Portugal. Auf dem Wege hört er von einem Geistlichen, dass Papst Paul III. im Begriffe stehe, einen Nuntius behufs Einführung der Inquisition nach Portugal zu entsenden. Sein Plan, sich als diesen Nuntius aufzuspielen, ist schnell gefasst, und das Schicksal begünstigt ihn, indem es ihm einen Brief des genannten Papstes in die Hände spielt, welchen der Secretär des Königs von Portugal verloren hat. Im Besitz dieser Waffe, stellt er sich bei einer Jagd dem König und dessen Edelleuten unter verschiedenen fingirten Adelstiteln vor, indem er nicht undeutlich durchblicken lässt, die edle Hülle decke eine noch höhere Würde. Sein hoheitsvolles Auftreten sichert ihm den Erfolg, und nach kurzer Zeit zieht er als Cardinallegat in Lissabon ein. Die Aufgabe, welche er sich gesetzt hat, die Inquisition in Portugal einzuführen, ist eine höchst schwierige, aber sein durchdringender Verstand, seine eiserne Energie und angeborene Würde helfen ihm über alle Hindernisse hinweg. Obgleich der König, der Erzbischof von Evora, der Adel und das Volk sich gegen seine Absicht erklären, bezwingt er den Widerstand des ersteren durch Androhung schwerer Kirchenstrafen, denjenigen des Erzbischofs durch Ernennung zum Generalinquisitor, viele Adelige durch Verleihung von andern Aemtern in dem neuen Institut, das Volk durch grossartige Wohlthätigkeit. Aber nicht allein auf kirchlichem Gebiete macht er seinen allbezwingenden Einfluss geltend, er greift auch bestimmend in die Familienverhältnisse des Königs-paares ein. Der König vernachlässigt seine edle Gemahlin Catharina, um einer Hofdame, Doña Beatriz de Atayde nachzustellen. Letztere, welche den Herzog von Braganza liebt, verbündet sich mit der Königin und dem Erzbischof von Evora, um ihre Vermählung mit dem Herzog durchzusetzen. Die nachgesuchte Hülfe des fingirten Nuntius wird ihr ebenfalls zugesichert, und auf dessen Rath lässt sie bei einem Tanzfeste einen Handschuh fallen, welchen der Herzog aufhebt, obwohl der König gleichfalls danach greift. Auf die



entrüstete Frage des Monarchen nach dem Grunde dieses Vorwitzes, erwidert der Herzog, als Bräutigam Beatricens nehme er dieses Recht für sich in Anspruch. Der König schnaubt vor Wuth, muss aber, als sich der vermeintliche Legat ins Mittel legt, dessen rücksichtsloser Festigkeit weichen. Dies ist indessen der Höhepunkt der Grösse Sayavedra's. Ein Brief Papst Paul's III. ist eingetroffen, mit welchem er dem König den Betrug aufdeckt und um Verhaftung des falschen Legaten ersucht. Der König ersieht seine Gelegenheit, sich an dem Manne zu rächen, der nicht allein sein Vertrauen misbraucht hat, sondern auch seiner Leidenschaft in den Weg getreten ist, und gibt Befehl, ihn hinzurichten. In diesem Augenblicke trifft jedoch ein weiteres Schreiben des Papstes ein. Dasselbe besagt, er habe die Sache Sayavedra's genau geprüft und gefunden, dass der falsche Legat statt Bestrafung Belohnung verdiene; er sei das Werkzeug Gottes gewesen, die heilige Inquisition in Portugal einzuführen; nicht allein das Institut selbst, sondern auch die Personen, welchen Sayavedra Würden in demselben verliehen, sollten belassen werden; Sayavedra selbst solle sich nach Rom begeben, um dort die ihm gebührende Belohnung zu empfangen. Hiermit schliesst das Stück.

Die wahren Thatfachen, welche unserm Drama zu Grunde liegen, hat Llorente in seiner maassgebenden „*Histoire de l'Inquisition*“, Paris 1818, Band II, Kap. XVI, in übersichtlicher Weise zusammengestellt. Da er es der Mühe werth hält, die Darstellung des Sachverhalts in unserm Schauspiele ausdrücklich als eine falsche zu bezeichnen, so muss dasselbe wohl ein sehr bekanntes und beliebtes gewesen sein. Der Hauptunterschied zwischen der thatsächlichen und der poetischen Gerechtigkeit besteht darin, dass Sayavedra in Wirklichkeit eine neunzehnjährige Galeerenstrafe zu verbüssen hatte. Dass aber die Katastrophe unsers Schauspiels den bei weitem richtigeren Abschluss der das Stück durchziehenden poetischen Intention bildet, ist unbestreitbar. Diese Intention ist die jesuitische, welche in des Papstes Brief am Schlusse deutlich ausgesprochen wird: Sayavedra, obgleich ein Betrüger, war das Werkzeug Gottes zu einem hohen Zwecke, mit andern Worten: „Der Zweck heiligt die Mittel.“ Stellt man sich auf den Standpunkt des Spaniers

im siebzehnten Jahrhundert, welcher die Inquisition im allgemeinen als eine wohlthätige Institution betrachtete (denn deren Fortbestehen wäre, einem so kriegerischen Volke gegenüber, sonst unmöglich gewesen, wie das Beispiel der viel weichlicheren Neapolitaner beweist), so wird man gegen die Logik obigen Schlusses wenig einwenden können, wenn man die moralische Seite der Sache ausser Acht lässt. — Dieser echt dramatische Plan festgestellt, erregt auch die Ausführung desselben unsere Bewunderung in hohem Grade, weniger durch äussere, sprachliche Behandlung, als durch die starr consequente Verfolgung des Grundgedankens. Weit über alle Personen des Stücks ragt Sayavedra. Dieser Mann war von der Natur zur Bekleidung der höchsten menschlichen Würden angelegt; was ihm fehlte, war nur hohe Geburt und ein grosses Vermögen. Wer will es ihm verargen, dass er — theils persönlichen Ehrgeizes, theils eines ihm als religiöse Heldenthat vorschwebenden Zieles halber — diese Mängel durch Verstellung und Fälschung zu ersetzen suchte? Sind nicht diese Vergehen nur Sünden gegen die menschlichen Gesetze, während das durch dieselben erreichte Ziel — die Einsetzung der Inquisition in Portugal — in seinen Augen ein Verdienst vor Gott war? Hat er diesen hohen Zweck nicht gegen den Willen eines Königs und eines Königreichs durch feurige Beredsamkeit, eiserne Festigkeit und hoheitsvolles Benehmen durchgesetzt? Und was bedeuten hiergegen die angewendeten Mittel? Dies ist des Dichters Logik, und man wird zugeben, dass dieselbe — von seinem Standpunkte aus — nicht allein consequent, sondern auch culturgeschichtlich und psychologisch interessant ist. — Hier wollen wir abbrechen, um die Geduld des Lesers, welchem wir die eigene Prüfung des verdienstvollen Dramas dringend anempfehlen, nicht zu sehr auf die Probe zu setzen. Nur eine Belegstelle möge hier noch Platz finden, um das oben Gesagte zu erhärten. Sayavedra sagt zu Anfang des zweiten Acts, dass er alles nach Evora gebracht habe, was zur Installation der Inquisition gehöre, und fährt fort:

Denn wenn der Zweck so sehr vortrefflich ist,  
So wird — sind auch die Mittel schlecht — mein Fehler  
Entschuldigt sein: Gott wird ihn auf sich nehmen!

---

## Gemeinschaftliche Arbeiten mehrerer Dichter.

Gleich den anonymen Comödien, ist auch die Fabrikationsarbeit mehrerer Dichter, wenn auch in der ersten Periode schon sporadisch erscheinend, so doch im wesentlichen ein Ausfluss der Calderon-Epoche. Den grössten Raum unter diesen Arbeiten nehmen diejenigen dreier Dichter ein, in welchen jeder Mitarbeiter einen Act verfertigte. Aber auch eine ganze Reihe Dramen zweier Dichter ist uns erhalten, von welchen wir diejenigen der Brüder Figueroa, sowie des Leon Marchante und Diego Calleja bereits an geeigneter Stelle besprochen haben. Von den interessanteren Stücken dieser Art erwähnen wir ferner: „A LO QUE OBLIGA UN AGRAVIO“ (Nachbildung des Lope'schen „LAS HERMANAS BANDOLERAS“), „EL REDENTOR CAUTIVO“, „EL LETRADO DEL CIELO“, sämmtlich von Matos und Villaviciosa; „EL PRÍNCIPE PRODIGIOSO“ (Nachbildung des Luis Velez'schen „EL CAPITAN PRODIGIOSO“), „EL SEGUNDO MOISÉS, SAN FROILAN“, „EL MEJOR PAR DE LOS DOCE“ (eine interessante Nachbildung des Lope'schen „LAS POBREZAS DE REINALDOS“), alle von Moreto und Matos; „EL HAMETE DE TOLEDO“ (Nachbildung des Lope'schen gleichnamigen Stücks), „FIAR DE DIOS“, beide von Martinez und Belmonte; „LA FUERZA DEL NATURAL“ und „NUESTRA SEÑORA DEL AURORA“ von Moreto und Cáncer; „LA DAMA CORREGIDOR“ von Zabaleta und Villaviciosa und schliesslich ein verdienstliches Drama zweier sonst fast unbekannter Dichter, Marco Antonio Ortí und Jacinto Alonso Maluenda: „LA VÍRGEN DE LOS DESAMPARADOS DE VALENCIA.“ Es fällt auf den ersten Blick auf, dass in dieser Aufzählung Moreto und Matos eine Hauptrolle spielen, weshalb hier gleich erwähnt werden mag, dass diese Dichter, im Verein mit Gerónimo Cáncer auch in der dreitheiligen Fabrikarbeit eine hervorragende Stelle einnehmen.

Von den gemeinschaftlichen Dramen dreier Dichter fällt uns zuerst eines der früheren in die Augen, welches von hohem culturgeschichtlichen Interesse ist und das Verbot der Inquisition auf sich gezogen hat; wir sprechen von „EL PLEITO QUE TUVO EL DIABLO CON EL CURA DE MADRILEJOS“ von Luis Velez, Francisco de Rojas und Mira de Amescua. — Catalina la Rojela, die Tochter geachteter Aeltern, leidet an

einer unerklärlichen Melancholie, vermischt mit Wuthausbrüchen. Sie klagt ihrer Schwester Maria:

Ich weiss nicht, Schwester, was den Busen mir  
Durchwühlt, was mir das Herz in Stücke reisst!  
Die Sonne scheint mir nicht so klar wie sonst,  
Ich weiss nicht, welche Wolken sie verhüllen,  
Ich weiss nicht, welche Nebel sie beflecken . . . . .  
Der Himmel leuchtet nicht, wie sonst, gleich Saphir,  
Sein Blau entstellen dunkle, trübe Schatten,  
Verdüsternd den krystallinen Türkis.  
Das weite Feld des Windes wird erfüllt  
Von Dünsten und Kometen, welche Asche  
Und Blut herunterregnen . . . . Jene Berge  
Erheben sich, wie es mir scheint, um gegen  
Den Himmel Krieg zu führen und alsdann  
Auf mich herabzustürzen . . . . Stelle Dich  
Vor mich, Maria! . . . .

Sie will in die Kirche gehen — eine unerklärliche Angst hält sie zurück; sie will allein beten — das gleiche Gefühl. Die Dorfbewohner raunen sich zu, sie sei eine Hexe, und werden in diesem Glauben bestärkt, als sie ihrer Verhaftung mittels Davonschweben durch die Lüfte entgeht. In einer Einsamkeit findet sie der Pfarrer von Madrilejos auf einem Felsen sitzen. Das unglückliche Mädchen schwankt zwischen ihrer Sehnsucht nach religiöser Tröstung und einem unwiderstehlichen inneren Abscheu gegen das Christenthum; in dem Augenblicke, in welchem sie der Pfarrer trifft, hat ersteres Gefühl die Oberhand, und sie bittet ihn flehentlich, ihre Beichte zu hören. Kaum beginnt der Geistliche, sie zu ermahnen, als sie eine namenlose Angst und schliesslich eine todesähnliche Ohnmacht befällt. Sie wird als Verstorbene im Kirchengewölbe beigesetzt, jedoch von ihrem ländlichen Verehrer Lorenzo wieder ans Tageslicht gebracht. Der Pfarrer ist sich unterdessen über ihre Krankheit klar geworden, erklärt sie für Besessenheit und beschliesst, den Dämon vor sein Tribunal zu fordern. Dies thut er in aller Form Rechtsens. Als Catalina vor dem Gericht erscheint, versucht der Dämon, die Competenz des Geistlichen zu bestreiten, aber dieser verweist ihn auf die Worte des Markus mit Bezug auf die Priester: „In nomine meo demonia eiicient.“ Der Schreiber liest die Anklageschrift vor, worauf der Pfarrer den Dämon verurtheilt, den



Körper der Unglücklichen zu verlassen. Dieser weigert sich mit der Motivirung, er besitze ein unbestreitbares Recht auf seinen Aufenthaltsort. Aufgefordert und durch Vorhalten des Crucifixes gezwungen, diesen Anspruch zu beweisen, erklärt er, Catalina sei bei der Nothtaufe durch eine nachlässige Hebamme nur im Namen des Vaters und des Sohnes, nicht aber des Heiligen Geistes getauft worden. Nun ist das Mittel gefunden, die Besessene zu erlösen: sie wird neu getauft, vom Dämon verlassen und entscheidet sich, fortan als Nonne ihr Leben ausschliesslich dem Himmel zu widmen. — Das Stück, wahrscheinlich auf einen thatsächlichen Vorfall gegründet (Gallardo führt Bd. I, Col. 916 seines „*Ensayo de una bibl. esp.*“ eine vielleicht hierauf bezügliche Flugschrift an: „*Relación de un caso raro, en que fueron expelidos de una mujer casada muchos demonios, en la villa de Madrilejos, á los 14 dias de Octubre deste año pasado de 1607 por el padre Luis de la Torre, de la Compañía de Jesus*“), beweist zur Evidenz, wie fest gewurzelt damals der Glaube an Hexen und Dämonen war. Diese Thatsache angenommen, wird man zu geben, dass die dramatische Schilderung des Zustandes eines besessenen Mädchens ein ebenso kühner als psychologisch interessanter Wurf war, der auch in zufriedenstellender Weise gelöst ist.

Weniger originell, auch in der Ausführung weniger verdienstlich, ist „EL PLEITO DEL DEMONIO CON LA VIRGEN“ von drei ungenannten Autoren. Dieses Schauspiel behandelt den in der altspanischen Dramatik oft gebrauchten Stoff der Versuchung des Helden durch den Dämon in Menschengestalt. Nur die Katastrophe ist eine wenig gebrauchte und kühne (sie ist in der alten „FARSA DE SANTA BÁRBARA“ von Diego Sanchez de Badajoz einigermaassen vorgebildet), indem sie uns den Dämon als Ankläger, die heilige Jungfrau als Vertheidigerin der Armensünderseele vor dem Tribunal Christi vorführt.

Die Dramen, in welchen Calderon je einen Act verfasst hat, sind folgende. „EL MEJOR AMIGO EL MUERTO“ ist eine Variation des von Lope de Vega in den beiden Stücken von „Don Juan de Castro“ benutzten Sagenstoffs. Der Umstand, dass ein Schauspiel dieses Titels schon 1610 aufgeführt worden ist, hat zu dem Irrthum Veranlassung gegeben, Calderon habe

schon im Alter von zehn Jahren dessen dritten Act verfasst. Dem ist nicht so. Es sind vielmehr zwei Dramen dieses Titels vorhanden, von denen das ältere, wahrscheinlich von einer Hand (derjenigen Belmonte's) geschrieben, das 1610 aufgeführte ist, während das jüngere, dessen dritter Act allerdings Calderon zum Verfasser hat, in Anbetracht der Mitarbeiterschaft des 1607 geborenen Rojas schwerlich vor etwa 1625 gesetzt werden darf. Das jüngere Drama, in dessen Schlussversen ausdrücklich die Autorschaft dreier Dichter erwähnt wird, während das ältere keine derartige Erklärung enthält, ist offenbar eine Ueberarbeitung des letzteren. Hervorzuheben ist, dass die zwei ersten Acte der Ueberarbeitung ziemlich genau den Worten des Originals folgen, während der dritte (Calderon'sche) ebenfalls die Scenenfolge des Originals genau beobachtet, aber wahrhaft ängstlich dessen Worte vermeidet. In „LOS CABELLOS DE ABSALON“ hat Calderon nicht die gleiche Aengstlichkeit an den Tag gelegt!

„EL PRIVILEGIO DE LAS MUJERES“ von Calderon, Montalvan und Coello ist eine Vorarbeit zu des Erstern: „LAS ARMAS DE LA HERMOSURA“, wie „POLIFEMO Y CIRCE“ von Mira de Amescua, Montalvan und Calderon eine solche zu „EL MAYOR ENCANTO AMOR“. — In „ENFERMAR CON EL REMEDIO“ von Calderon, Luis Velez und Cáncer wird ein psychologisches Problem gestreift, aber nicht gebührend durchgeführt. — „EL PASTOR FIDO“ von Solís, Coello und Calderon, ein läppisches Schäferspiel, verdankt seine Existenz des Italieners Guarini gleichnamigem Stück. — „LA MARGARITA PRECIOSA“ von Zabaleta, Cáncer und Calderon ist ein Heiligendrama von Interesse, in welchem sich jedoch Calderon's Act mehr durch haarspaltende und sophistische Dialektik, als durch poetische Kraft auszeichnet. Es ist ein Stück gleichen Titels von Don Guillem de Castro vorhanden, welchem dieses möglicherweise nachgebildet ist. — „LA FINGIDA ARCADIA“ von Moreto, einem Anonymus und Calderon ist eine dem Geschmacke der zweiten Periode angepasste Bearbeitung des gleichnamigen Stücks von Tirso. — „LA MEJOR LUNA AFRICANA“ von zwei Ungenannten und Calderon ist eine nicht verdienstlose Behandlung des interessanten Stoffes der Anklage der Königin von Granada, Gemahlin Boab-

dil's, durch die Gomeles und ihrer Vertheidigung im Gottesgericht durch spanische Ritter.

Das beste dieser Dramen ist indessen „EL MÓNSTRUO DE LA FORTUNA, LA LAVANDERA DE NÁPOLES, FELIPA CATANEA“ von Calderon, Montalvan und Rojas. Es ist durchaus verschieden von Lope de Vega's „LA REINA JUANA-DE NÁPOLES,“ welches unter dem gleichen Titel „EL MÓNSTRUO DE LA FORTUNA“ und fälschlicher Weise drei Dichtern zugeschrieben, im 7. Bande der „*Escogidas*“ abgedruckt ist. — Felipa ist eine wirklich tragische Heldin. Ihres Gewerbes Wäscherin, fliegen ihre Gedanken weit über ihren Stand hinaus. Bei der Einnahme von Neapel durch den Ungarnkönig Andreas, ist sie die erste und letzte, welche den Palast vertheidigt, und erlangt hierdurch in solchem Grade die Gunst der Königin Johanna, dass sie deren erste Favoritin wird. Als solche erdrosselt sie im Auftrag ihrer Gebieterin deren gehassten Gemahl. Das Volk klagt sie laut dieses Verbrechens an, und des Ermordeten Bruder Ludwig erscheint mit einem Heere vor Neapel. Jetzt begeht Felipa den verhängnissvollen Fehler, dem Rächer schriftlich anzuvertrauen, sie habe allerdings den Mord ausgeführt, aber nur auf Befehl ihrer Gebieterin. Diese zwecklose Enthüllung führt sie zum Untergang. Die männliche Johanna, welche bisher Felipa unter allen Umständen zu unterstützen entschlossen war, hört durch Ludwig von deren feiger Unbedachtsamkeit. Sie hält sie nunmehr der Schonung für unwürdig und übergibt sie der Rache ihrer Gegner, worauf Felipa durch einen heldenmüthigen Tod ihre einzige Schwäche sühnt. — Die Figuren Johanna's und Felipa's sind vortrefflich gezeichnet, und wenn auch die übrige Ausführung öfters zu wünschen übrig lässt, so durchweht doch das Ganze der Hauch der echten Tragödie.

Den Stoff entnahmen die Dichter in freier Weise dem 1625 zu Madrid erschienenen Werkchen „*Historia de la prosperidad infeliz de Felipa Catanea, la lavandera de Nápoles*“ von P. Mártir Rizo. Dasselbe ist die Uebertragung einer Arbeit des Franzosen Pierre Mathieu, welche ihrerseits in umschreibender Weise den betreffenden Artikel im IX. Buche des Boccaccio'schen „*De casibus virorum illustrium etc.*“ folgt. Einige Umstände scheinen die Dichter auch dem Drama „EL MÓNSTRUO DE LA FORTUNA, LA REINA JUANA DE NÁ-

POLES“ von Lope de Vega entlehnt zu haben, aber gerade die Hauptheldin, die Wäscherin, die Lope überhaupt nicht auf die Bühne bringt, verdanken sie ihrer Prosaquelle. — Beiläufig bemerkt, scheint Lope's gänzlich verschiedene Katastrophe Pandolfo Collenuccio's Geschichte des Königreichs Neapel entnommen, welche in castilianischer Uebersetzung 1563 zu Valencia und 1584 zu Sevilla erschien.

Um nun ein Urtheil über die Gesamtheit dieser Dramen auszusprechen, in welchen Calderon seine Hand gehabt hat, so wird der Leser schon aus dem Gesagten gefolgert haben, dass dieselben — ausser dem letztbesprochenen — nur als mittelmässige Productionen bezeichnet werden können und sogar theilweise in die Klasse der Nachbildungen gehören. Dabei ist zu bemerken, dass sich diejenigen Acte, welche gewöhnlich Calderon zugeschrieben werden (denn auf die Reihenfolge der Autoren kann man sich bei den alten spanischen Drucken nicht verlassen), keineswegs als die besten der betreffenden Dramen gelten können. Wahrscheinlich gehören dieselben überhaupt zu den früheren Arbeiten des grossen Dichters, wie denn auch nach Hartzenbusch's Chronologie z. B. „EL PRIVILEGIO DE LAS MUJERES“ schon 1623, „EL MÓNSTRUO DE LA FORTUNA“ 1633, „POLIFEMO Y CIRCE“ 1634 geschrieben sind.

Ein bedeutendes Contingent zu den Dramen dreier Autoren hat das Trifolium Moreto, Matos und Cáncer gestellt, theils in genanntem Verein, theils in Verbindung mit andern Dichtern. Wir nennen hiervon:

Von Moreto, Matos und Cáncer:

„EL BRUTO DE BABILONIA“ (eine Nachbildung des G. de Castro'schen „LAS MARAVILLAS DE BABILONIA“); „HACER REMEDIO EL DOLOR“, ein interessantes Stück, dessen psychologische Basis die Wiederherstellung der durch übermässiges Entgegenkommen seitens der Dame erkalteten Neigung eines etwas wetterwendischen Cavaliers mittels Anwendung von Gegengift bildet; „LA ADÚLTERA PENITENTE“, ein Heiligdrama abenteuerlichen Inhalts, in welchem der Dämon die gewohnten Niederlagen erleidet; endlich „CAER PARA LEVANTAR“, eine abgeschwächte, polirte Nachbildung von Mira de Amescua's gigantischem „EL ESCLAVO DEL DEMONIO“.

Von Matos, Martinez und Moreto ist das Drama



„OPONERSE Á LAS ESTRELLAS“, welches das öfters behandelte Motiv bearbeitet, dass alle menschlichen Mittel nichts gegen die Erfüllung der Schicksalsbeschlüsse vermögen. — Matos, Moreto und Villaviciosa sind Verfasser des wenig bemerkenswerthen Heiligendramas „NUESTRA SEÑORA DEL PILAR“. — Matos, Martinez und Zabaleta's „LA MUJER CONTRA EL CONSEJO“ ist ein durchaus einheitlich behandeltes, psychologisch interessantes Drama. Es führt aus, dass man bei den Frauen seinen Zweck am besten durch Erwecken ihres Widerpruchsgeistes erreicht, und lässt lebhaft bedauern, dass nicht etwa der Dichter von „EL DESDEN CON EL DESDEN“ den vortrefflichen Stoff in einer glücklichen Stunde bearbeitet hat. Von Matos, Villaviciosa und Zabaleta stammt die Comödie „AMOR HACE HABLAR LOS MUDOS“, deren abenteuerliche Fabel einem verloren gegangenen Stücke der ersten Periode entlehnt scheint; ferner „LA VÍRGEN DE LA FUENCISLA“, die dramatisirte Geschichte der Vergrabung und Auffindung, sowie der Wunderthaten eines Muttergottesbildes. — Matos, Villaviciosa und Avellaneda's „SOLO EL PIADOSO ES MI HIJO“ ist ein unsinniges, märchenhaftes Stück, während deren Festspiel „LA CORTE EN EL VALLE“, in welchem König Philipp IV. als „Fileno“ eine Rolle spielt, als culturhistorische Curiosität Beachtung verdient. — Von Matos, Diamante und Juan Velez ist die werthlose Comödie „LA CORTESANA EN LA SIERRA“, wahrscheinlich die Nachbildung eines Stückes der ersten Periode. — Matos, Diamante und Andrés Gil Enriquez werden als Verfasser des Schauspiels „EL VAQUERO EMPERADOR Y GRAN TAMORLAN DE PERSIA“ genannt. Dasselbe behandelt die Geschichte Tamerlan's und Bajazeth's in wenig verdienstvoller, aber — beiläufig bemerkt — von Luis Velez' „LA NUEVA IRA DE DIOS Y GRAN TAMORLAN DE PERSIA“ gänzlich verschiedener Weise. — Matos, Diamante und Villaviciosa's „REINAR POR OBEDECER“ ist eine stark verkürzte, im übrigen nur verpfuschte Nachbildung des Lope de Vega'schen „LA OBEDIENCIA LAUREADA“. Die Acteeintheilung ist genau beibehalten und lässt den sicheren Schluss zu, jeder der Mitarbeiter habe einen Act des Originals zur Hand genommen, um ihn ganz unabhängig von den andern nach den Bedürfnissen der modernen Richtung zuzuschneiden. — Cáncer, Zabaleta und Martinez' „LA RAZON HACE DICHOSOS“ ist eine gute Nachbildung des Lope-

schen „DINEROS SON CALIDAD“, während Cáncer, Martinez und Rosete's „EL ARCA DE NOÉ“ eigene Erfindung der Dichter zu sein scheint. In diesem Stücke übernimmt der Dämon die Rolle, Noah zu verleumden, und versucht, die Geburt Christi zu hintertreiben. Der Hass der Spanier gegen die Mauren kommt in der verspotteten und verfluchten Figur Ham's zu scharfem Ausdruck. — Cáncer, Rojas und Rosete's „EL BANDOLERO SOL POSTO“ ist ein Räuberstück, ebenso Cáncer, Huerta und Rosete's „CHICO BATURI“ und Coello, Rojas und Luis Velez' „EL CATALAN SERRALLONGA“. Die Katastrophe des letztern ist merkwürdig genug, um kurz erwähnt zu werden. Der Bandit Serrallonga, von der Justiz in die Enge getrieben, flüchtet sich in eine Kirche, vertheidigt sich heldenmüthig, wird aber von dem Grabmal seines Vaters verschlungen. Dessen Geist räth ihm nun, sich gefangen nehmen zu lassen und die gerechte Strafe seiner Sünden zu erdulden, damit er das ewige Heil erwerbe. Serrallonga gehorcht und stirbt als Reuiger auf dem Blutgerüste. — Von den gleichen Dichtern rührt das erschütternde Schauspiel „TAMBIEN LA AFRENTA ES VENENO“ her. Es folgt anfänglich dem G. de Castro'schen „ALLÁ VAN LEYES, DÓ QUIEREN REYES“, nimmt aber einen verschiedenen Verlauf. Seine Katastrophe — Lorenzo de Acuña sinkt, vom Gewicht seiner Schande erdrückt, vor den Augen des Königs todt zu Boden — ist würdiger und tragischer als diejenige Don Guillem's, wenn auch des Letztern Stück im Ganzen weitaus den Vorzug verdient. — Von den gemeinschaftlichen Stücken dreier ungenannter Autoren mögen schliesslich noch „LAS VÍSPERAS SICILIANAS“ und „A UN TIEMPO REY Y VASALLO“ (auch dem Belmonte zugeschrieben) erwähnt werden. Die Fabel des letztern ist interessant, wenn auch unwahrscheinlich genug. Ein König von Sicilien, Vater eines minderjährigen Sohnes, stürzt auf der Jagd in einen Abgrund. Da sich der ehrgeizige Herzog von Calabrien infolge dessen zum Herrscher aufwerfen will, so schafft der loyale Admiral von Sicilien den Leichnam, den niemand ausser ihm gesehen, beiseite und setzt seinen Schützling Albano, der dem verunglückten König täuschend ähnlich sieht, bis zur Volljährigkeit des Prinzen auf den Thron. Alsdann gibt der treue Pseudokönig, nachdem er während seiner Regierungszeit vielen Nachstellungen entgangen ist, die

Krone dem rechtmässigen Thronfolger zurück. — Von sechs Dichtern soll das Stück „EL REY DON ENRIQUE EL ENFERMO“ herrühren, obgleich es am Schlusse heisst:

*Y vuessastedes perdonen  
rudezas de un Toledano,  
tosca planta de aquel monte —*

und gar von neun Dichtern ist das Drama „ALGUNAS HAZAÑAS DEL MARQUÉS DE CAÑETE“ verfasst.

Aus dem Gesagten erhellt, dass sich unter der grossen Masse gemeinschaftlich verfasster Dramen wenig wirklich Hervorragendes befindet. Dies ist an sich natürlich genug, denn die Mitarbeiterschaft wurde damals nicht etwa — wie in neuerer Zeit hauptsächlich bei den Franzosen — in der Art aufgefasst, dass dem einen Dichter die Erfindung und Ausarbeitung des Plans, dem andern die sprachliche Ausführung zufiel, sondern sie war einfach eine Arbeitstheilung behufs schleunigster Befriedigung der Bedürfnisse einer Schauspieltruppe. Am einfachsten gestaltete sich die Arbeit bei den Nachbildungen älterer Stücke, welche das Hauptcontingent der gemeinschaftlichen Dramen ausmachen; hier wurde einfach jedem Mitarbeiter sein Antheil — gewöhnlich ein Act des Originals — zum selbständigen Zuschnitt angewiesen, wenn auch anzunehmen ist, dass eine gemeinsame Verständigung über den Lauf der Handlung vorausging. Dass diese Verständigung bei den Dramen eigener Erfindung eine bedeutend eingehendere sein musste und die Ausarbeitung eines wirklichen Plans voraussetzte, liegt auf der Hand. Dies war ein Vortheil der gemeinsamen Arbeit, welcher einem grossen Theile der altspanischen Dramen aus einer Feder abging, aber derselbe wurde durch die überaus grosse Flüchtigkeit der Ausführung — eine nothwendige Folge der fabrikmässig raschen Production — in vielen Fällen nahezu paralysirt. Die alte Wahrheit, dass eine Dichtung ersten Ranges nur das Werk eines grossen Geistes sein kann, erhält durch alle künstlichen Versuche der besprochenen Art stets neue Bestätigung.

## DIE EPIGONEN.

---

### Antonio de Zamora

wurde wahrscheinlich zwischen 1660 und 1664 zu Madrid geboren. Er bekleidete 1689 einen Secretärposten bei der Kanzlei für neuspanische Angelegenheiten; 1694 wurde er zum Hofpoeten ernannt, und später finden wir ihn als Kammerherrn Philipp's V. Sein Todesjahr ist unbekannt, liegt jedoch sicher zwischen 1722 und 1744.

Zamora's berühmtestes Stück ist die Figuron-Comödie „EL HECHIZADO POR FUERZA“. Dass dieselbe höchst belustigend wirkt, kann ebenso wenig in Abrede gestellt werden, als dass die groben Fäden, aus welchen ihre Handlung gesponnen ist, nicht dem Bereiche des Lustspiels, sondern dem der Posse angehören. Der Figuron, Don Claudio, versteckt seine Abneigung, einen widerwillig eingegangenen Verlobungscontract mit seiner Muhme Doña Leonor zu erfüllen, hinter dem lächerlichen Vorwande, er würde durch Heirathen seine Kaplanspfünde von 100 Dukaten verlieren. Leonor, welche sich durch ihres Bräutigams Zurückhaltung vor den Augen der Welt blossgestellt glaubt, setzt alle Hebel in Bewegung, ihre Vermählung mit dem lächerlichen Menschen durchzusetzen — gewiss ein nichts weniger als feines Lustspielmotiv. Mit Hülfe einer creolischen Dienerin und eines ins Vertrauen gezogenen Arztes macht sie den armen Schwachkopf glauben, er sei behext und müsse unfehlbar sterben, sobald das letzte Oel auf einem Lämpchen verbrannt sei. Dieser sowie anderer Hokuspokus wirkt indessen nicht genügend, deshalb spielt Leonor ihren letzten, siegreichen Trumpf mit



einer Wachsfigur aus, von welcher sie behauptet, was dieser geschehe, müsse unfehlbar auch Don Claudio zustossen. Als letzterer nun sieht, wie die Creolin im Begriffe steht, seinem Zauberconterfei den Kopf abzureissen, übermannt ihn die Todesfurcht derart, dass er Leonor die Hand reicht. Kaum ist dies geschehen, als das Lügengewebe — zu spät für den armen Geprellten — durch den mitschuldigen Arzt aufgedeckt wird.

Bedeutend würdiger und überhaupt eine recht verdienstvolle Arbeit ist die durchaus freie Nachbildung von Tirso's „EL BURLADOR DE SEVILLA Y CONVIDADO DE PIEDRA“, das Schauspiel „NO HAY DEUDA QUE NO SE PAGUE Y CONVIDADO DE PIEDRA“. Don Juan Tenorio hat in Neapel eine edle Dame unter dem Namen ihres Bräutigams Filiberto Gonzaga in der Dunkelheit verführt und ist alsdann nach seiner Vaterstadt Sevilla geflüchtet. Sein Opfer ist aus Gram gestorben und Filiberto als dessen Rächer dem Missethäter nach Spanien nachgereist. Mit Empfehlungen des Königs von Neapel versehen, hat er bei König Alfons XI. die Gewährung eines Gottesgerichts gegen Don Juan erlangt. Letzterer ist während seiner Abwesenheit von seinem hochgestellten Vater Don Diego mit Doña Ana, der Tochter des Comthurs Don Gonzalo, verlobt worden, aber die Aufdeckung seines in Neapel begangenen Verbrechens hat diesen Vertrag rückgängig gemacht. In einem Wortwechsel tödtet jetzt Don Juan den Comthur, wird einige Monate eingekerkert, dann aber freigelassen und unter die Aufsicht seines Vaters gestellt. Dass letztere Vorsichtsmaassregel bei dem ungestümen Naturell Don Juan's nur eine Förmlichkeit ist, stellt sich bald heraus. Im Streit mit Fresneda, einem Bravo, dessen Schwester Beatriz er verführt hat, muss er sich in die Franciscanerkirche flüchten, in welcher der Comthur Don Gonzalo unter einem pomphaften Denkmal, überragt von seiner Reiterstatue, begraben liegt. Nachdem er die Bildsäule thätlich beschimpft hat, lädt er sie in bekannter Weise zum Nachtmahl ein. Dieselbe folgt der Einladung, ermahnt den Sünder fruchtlos zur Busse und nimmt ihm das Versprechen ab, ihren Besuch zu erwidern. Nicht gewarnt durch die grausige Erscheinung, ist Don Juan's nächste Heldenthat ein Vergewaltigungsversuch an Doña Ana. Dieser misglückt, aber der König ist dermaassen darüber auf-

gebracht, dass er bei dem nun folgenden Gotteskampfe zwischen Filiberto und Don Juan durch Herabwerfen seines Richterstabs das Duell unterbricht: er will die Entscheidung nicht dem Schicksal überlassen, sondern die Gerechtigkeit gegen den Verbrecher in die eigene Hand nehmen. Er befiehlt, Don Juan zu verhaften, aber dieser widersetzt sich mit dem Schwerte in der Hand und flüchtet in die Franciscanerkirche. Hier stattet er in seinem noch nicht gezähmten Uebermuth Don Gonzalo den versprochenen Gegenbesuch ab, wird aber, nach Bewirthung mit Nattern und Asche, von der Bildsäule ins Grab gezogen. — Wenn auch die Handlung organischer gefügt sein könnte, so ist sie entschieden einheitlicher und wirkungsvoller als diejenige Tirso's. Letzterm müssen aber die Vorzüge der ersten Erfindung und der poetischen Diction gewahrt bleiben.

Auch in „MAZARIEGOS Y MONSALVES“ hat Zamora einen romantischen Stoff nicht ohne Glück bearbeitet. Don Diego Mazariegos hat seinen Oheim Don Francisco Monsalve nach einem heftigen Wortwechsel thätlich mishandelt. Der beschimpfte Greis schreibt seinem Sohne nach Salamanca, er möge sofort heimkehren, um seine Schmach zu rächen, sinkt aber bald darauf aus Kummer ins Grab. Nach einiger Zeit erscheint der junge Monsalve und fordert Mazariegos durch öffentlich angeschlagenes Kartell zum Zweikampf. Da Mazariegos aber unterdessen verhaftet worden ist, so will der Gouverneur von Zamora — in der Hoffnung, unnützes Blutvergiessen zu vermeiden — den öffentlichen Zweikampf nur gestatten, wenn Mazariegos dem beschimpften Todten vor Notar und Zeugen an dessen Grabmal feierliche Abbitte leiste. Wider Erwarten bequemt sich jedoch Mazariegos hierzu, worauf der Zweikampf stattfindet. Nach einer leichten Verwundung Don Diego's verhindern die Richter den Fortgang des Duells, indem sie erklären, der Ehre beider Kämpen sei durch das geflossene Blut Genüge geschehen. Die hierdurch angebahnte Versöhnung wird durch die Verlobung Mazariegos' mit der Schwester des jungen Monsalve besiegelt. — Höchst wirkungsvoll und originell ist die Scene der Abbitte Don Diego's am Grabmal des alten Monsalve. Die dargestellte Begebenheit beruht ohne Zweifel auf einem wahren Vorfall, denn im Handschriftenkatalog der National-

bibliothek zu Madrid findet sich eine Nummer: „*Desafío de Diego de Monsalve con Diego de Mazariegos y Guadalajara en tiempo de Carlos V.*“

Bedeutend weniger glücklich war Zamora in den meisten andern seiner Dramen. Aus der altspanischen Geschichte sind: „CADA UNO ES LINAJE APARTE Y LOS MAZAS DE ARAGON“ (die bekannte Episode, wie ein junger Edelmann seine Vergehen gegen den König durch entscheidenden Succurs in einer beinahe verlorenen Schlacht sühnt); „POR OIR MISA Y DAR CEBADA, NUNCA SE PERDIÓ JORNADA“ (der in Mira de Amescua's „LO QUE PUEDE EL OIR MISA“ u. a. St. behandelte Zwischenfall der Vertretung eines betenden Ritters in der Schlacht durch einen Engel); „QUITAR DE ESPAÑA CON HONRA EL FEUDO DE CIEN DONCELLAS“ (eine Nachbildung des Lope'schen „LAS FAMOSAS ASTURIANAS“). Alle diese Stücke sind klägliche Erinnerungen an frühere Grösse. Was bei den alten Dichtern naiv ist, macht hier den Eindruck einer schlechten Posse; wo man bei jenen die alten Helden in ihrer ganzen Rauheit über die Bühne schreiten sieht, erblickt man bei dem Epigonen einen neumodischen Stutzer im Ritterharnisch eines Maskenfestes. —

Ebenso wenig hat Zamora mit einem zeitgenössischen Stoffe: „PRESO, MUERTO Y VENCEDOR, TODOS CUMPLEN CON SU HONOR EN DEFENSA DE CREMONA“ Glück gehabt, und sein Schauspiel „LA PONCELLA DE ORLEANS“ (auch ihm und Cañizares gemeinschaftlich zugeschrieben) darf gar nicht in einem Athemzuge mit demjenigen unsers Schiller genannt werden: der grosse Stoff ist wahrhaft armselig behandelt.

Vielleicht am auffallendsten hat Zamora sein Epigonenthum in der Nachbildung des Alarcon'schen „NO HAY MAL QUE POR BIEN NO VENGA, DON DOMINGO DE DON BLAS“ gezeigt. Alle Charaktere Alarcon's sind ins Gemeine gezogen, und die Aenderung der Katastrophe, dass der Prinz durch Verzichtleisten seines Vaters auf den Thron für seine Rebellion geradezu belohnt wird, muss ebenso sehr vom dramatischen, als vom moralischen Standpunkte aus verurtheilt werden. Da nach der „*Crónica general*“ (Zamora 1541, S. 238) der aufrührerische García erst eine Zeit lang eingekerkert wurde, ehe er seinem Vater auf dem Throne folgte, so hat

Zamora nicht einmal den Vortheil grösserer historischer Wahrheit auf seiner Seite.

Zamora's mythologische und novelleske Dramen sind keine erfreulichern Schöpfungen. Die durch Schwulst und Gespreiztheit der Diction mehr herausgehobene als verdeckte Pedanterie der Behandlung erregt ebenso wohl ästhetischen Ekel, als tödliche Langeweile. Es wäre unbegreiflich, dass sich irgendeine Zuhörerschaft solche Dramen hätte bieten lassen, wenn Zamora dieselben nicht als Hofdichter für den Palast, zur Vorstellung vor den Majestäten geschrieben und durch eingestreute Musik, sowie durch grossen Schauapparat für äusseren Sinnenreiz gesorgt hätte. Zu dieser Klasse von Dramen gehören: „SER FINO Y NO PARECERLO“, „SIEMPRE HAY QUE ENVIDIAR AMANDO“, „AMAR ES SABER VENCER Y EL ARTE CONTRA EL PODER“, „CASTIGANDO PREMIA AMOR“, „TODO LO VENCE EL AMOR“ (die Geschichte des Bellerophon), sowie die zwei Zarzuelas: „ASPIDES HAY BASILISCOS“ (die Geschichte der Medea) und „VIENTO ES LA DICHA DE AMOR“ (Geschichte Zephyr's und Liriope's).

Auch in den Heiligenstücken Zamora's spielt das melodramatische Element eine grosse Rolle. Zu dieser Kategorie zählen: „LA FÉ SE FIRMA CON SANGRE Y EL PRIMER INQUISIDOR, SAN PEDRO MÁRTIR“, „EL CUSTODIO DE LA HUNGRÍA, SAN JUAN CAPISTRANO“, „EL LUCERO DE MADRID Y DIVINO LABRADOR SAN ISIDRO“, eines werthloser als das andere. Auch „JUDAS ISCARIOTE“, ein Stück, in welchem Zamora ähnlichen trüben Traditionsquellen gefolgt ist, wie Poyo in „LA VIDA Y MUERTE DE JUDAS“, kann keinen grössern Werth beanspruchen. —

Es sei schliesslich erwähnt, dass Zamora in den beiden Comödien „DUENDES SON LOS ALCAHUETES Y ESPÍRITU FOLLETO“, erster und zweiter Theil, die Zauberstückchen eines Kobolds in einer Weise vorführt, welche mehr für die Zuhörerschaft eines Polichinellentheaters, als für diejenige einer hauptstädtischen Bühne passt.

Nichts kennzeichnet das Epigonthum des Zamora besser, als sein eigenes Geständniss in der Vorrede zum ersten Bande seiner Comödien (Madrid 1722), er habe sich bestrebt, Calderon zu folgen. Gerade dieses selbstbewusste



Nachahmen der äusserlichen Eigenschaften grosser Vorbilder (von Schiller durch die bekannte Stelle in „Wallenstein's Lager“ ebenso derb als zutreffend charakterisirt: „Wie er sich räuspert, und wie er spuckt, das habt ihr ihm glücklich abgeguckt“) ist ja das Hauptmerkmal des Epigonen. Besonders zeigt sich dieses Bestreben in Zamora's mythologischen und novellesken Stücken, und wenn auch an Calderon's Productionen dieser Art viel auszusetzen ist, so sticht doch deren poetischer Schwung unendlich weit gegen den hohlen Schwulst und die stutzerhafte Gespreiztheit seines Nachahmers ab. Bei Calderon ist der Cultismo eine Mode-Unart, bei Zamora der Deckmantel für die Nüchternheit und Pedanterie seiner Conceptionen. Hiermit hängt — in allgemeiner Verbindung mit dem Geschmacke des Epigonen-Publikums — nicht allein Zamora's ausgedehnte Verwendung der Musik und magischer Erscheinungen zusammen, sondern auch die sittliche Vergröberung der Charaktere in seinen Nachbildungen (wie in „Don Domingo de Don Blas“) und die geleckte, modische Verfeinerung der Helden in seinen Dramen aus der altspanischen Geschichte als entgegengesetztes Extrem. Glücklichere Momente hatte Zamora in seinen romantischen Dramen, wie „NO HAY DEUDA QUE NO SE PAGUE“ und „MAZARIEGOS Y MONSALVES“ (seine berühmte Posse „EL HECHIZADO POR FUERZA“ fällt überhaupt nicht in den Bereich ernster Kritik), aber diese Inspirationen genügen gerade nur, um ihn aus dem Trosse der dramatischen Nachzügler mit einiger Auszeichnung herauszuheben.

---

### José de Cañizares

erblickte am 4. Juli 1676 zu Madrid das Licht der Welt. Er war ein frühreifes Talent und soll schon im Alter von 13 bis 14 Jahren seine bekannte Comödie „LAS CUENTAS DEL GRAN CAPITAN“ verfasst haben. Als Jüngling betrat er die militärische Laufbahn und führte 1711 den Titel eines Kürassierleutenants, obgleich er, wie es scheint, schon etwa 1702 den activen Dienst verlassen hatte und als Angestellter in der Rechnungskammer seines Gönners, des Herzogs von Osuna,

seinen Lebensunterhalt fand. Da er ausserdem aus seinen Comödien gute Einkünfte zog, so muss er in geordneten Verhältnissen gelebt haben. Er war vermählt mit Doña Lorenza Alvarez de Losada Osorio y Redin, welche ihn überlebt zu haben scheint; er selbst starb am 4. September 1750. Alvarez y Baena in seinen „*Hijos de Madrid*“ behauptet, vierundzwanzig Comödien unsers Dichters seien in zwei Bänden herausgegeben worden, aber merkwürdigerweise haben weder Salvá, noch Barrera, noch andere Bibliographen dieselben zu Gesicht bekommen.

Die bekannteste Comödie unsers Dichters ist „*EL PICARILLO EN ESPAÑA*“, die romantische Geschichte Federico de Bracamonte's, Königs der canarischen Inseln, welcher — infolge eines verrätherischen Vertrags seines verstorbenen Vaters mit den Portugiesen — in Spanien der Todesstrafe verfallen, sich in niedriger Verkleidung derartige Verdienste um König Johann II. erwirbt, dass er sich entdecken darf und sogar wieder mit seinem Reiche belehnt wird. Die trefflich geschilderten Charaktere des schwankenden Königs, des herrischen Don Alvaro de Luna, des unruhigen Infanten Don Enrique, sowie die oft wahrhaft kernige Sprache weisen auf ein gutes Muster hin, welches jedenfalls in dem von Suarez de Deza in seiner Burleske „*AMOR, INGENIO Y MUJER*“ erwähnten, jetzt verlorenen Drama „*EL PICARITO EN ESPAÑA*“ zu suchen ist. Der Verlust dieses Stücks ist um so bedauernswerther, als man vermuthen darf, der Charakter des Protagonisten habe nur seitens Cañizares' die gewöhnliche epigonenhafte Erniedrigung erfahren.

Genau dieselben Bemerkungen müssen betreffs des interessanten Schauspiels „*YO ME ENTIENDO Y DIOS ME ENTIENDE*“ gemacht werden. Dasselbe ist ohne Zweifel eine Nachbildung des Dramas „*YO ME ENTIENDO*“, welches von Vera Tassis in seiner Liste der dem Calderon fälschlich zugeschriebenen Stücke erwähnt wird. Auch dieses Muster scheint verloren, und auch hier lässt die Arbeit des Nachahmers auf ein vortreffliches Stück schliessen. Es spielt zur Zeit des unglücklichen Endes König Pedro's des Grausamen von Castilien durch den Dolch seines Bruders Enrique auf dem Gefilde von Montiel. Die Hauptfigur ist ein reicher Edelmann, Don Cosme, welcher durch sein kluges, aber vor-

sichtshalber mit dem Mantel der Thorheit bedecktes Benehmen die schwierige Aufgabe löst, sowohl seinem grausamen angestammten König, als auch dessen Gegner und Thronfolger Don Enrique gerecht zu werden. Jedenfalls ist auch hier der höchst originelle Charakter dieses Edelmanns, im Vorbilde grösser gedacht, von Cañizares etwas erniedrigt worden, um der Lachlust seiner Zuhörerschaft zu fröhnen. In durchaus grossen Umrissen tritt dagegen die Figur des Königs Don Pedro als grausamer Tyrann auch bei Cañizares in die Erscheinung.

In „POR ACRIOLAR SU HONOR, COMPETIDOR HIJO Y PADRE“ hat Cañizares einen Theil der Handlung des dem Lope de Vega zugeschriebenen Dramas „EL PLEITO POR LA HONRA“ entlehnt, im übrigen jedoch ziemliche Selbständigkeit gezeigt und die Fabel dadurch verbessert, dass er das unnatürliche Auftreten Fernando's gegen seinen Vater weniger der Ueberlegung (durch Führung eines Processes), als einem Misverständnisse und beiderseitiger Hartköpfigkeit entspringen lässt. Das Stück ist recht interessant.

Auch „EL REY DON ENRIQUE EL TERCERO, LLAMADO EL ENFERMO“ ist ein wirkungsvolles Schauspiel, welchem jedoch die Einheit der Handlung abgeht. Der erste Act schildert die bekannte Episode, wie der König, um ein Abendessen zu erhalten, seinen Mantel verpfänden muss, sich aber alsdann durch gewaltsame Beraubung seiner übermächtigen Granden bereichert. Der zweite und dritte Act behandeln den Stoff des Lope de Vega'schen „EL MEJOR ALCALDE EL REY“ in verwässerter Form.

Ein romantisch-interessanter Stoff wird uns in „LA BANDA DE CASTILLA Y DUELO CONTRA SÍ MISMO“ vorgeführt. Die Grundidee dieses Dramas besteht darin, dass ein Caballero, dessen heimliche Anklage einen hochstehenden Edelmann auf das Schafott gebracht hat, unbewussterweise von dessen Tochter Leonor aufgefordert wird, den Verleumder ihres Vaters durch öffentliches Gottesgericht zur Rechenschaft zu ziehen. Er erscheint deshalb gleichzeitig als Ankläger und Vertheidiger seiner selbst, will diesen Widerspruch dadurch lösen, dass er sich in sein Schwert stürzt, wird jedoch von König Alfons XI. davon abgehalten und mit der Hand Leonor's beschenkt. Das Stück scheint Nachahmung eines frühern.

„LA INVENCIBLE CASTELLANA“ (Antes que todo es mi amante) soll in ausgesprochener Gegenüberstellung zu Calderon's „ANTES QUE TODO ES MI DAMA“ vorführen, wie ein heroisches Weib die Pflichten gegen ihren Verlobten denjenigen gegen Aeltern und Vaterland voransetzt.

„LAS CUENTAS DEL GRAN CAPITAN“ (eine freie Bearbeitung des gleichbetitelten Lope'schen Stücks), „CARLOS QUINTO SOBRE TÚNEZ“ und „EL PLEITO DE HERNAN CORTÉS CON PÁNFILO DE NARVAEZ“ sind Schauspiele aus der spätern spanischen Geschichte in würdiger Haltung und mit oft vortrefflicher Charakterschilderung. Wahrscheinlich sind auch die beiden letztgenannten Stücke Nachklänge früherer Dramen, insbesondere zeigt „CARLOS QUINTO SOBRE TÚNEZ“ zwei verschiedene Stilarten. Bei „EL PLEITO DE HERNAN CORTÉS“ fällt sofort auf, dass Cañizares (oder dessen Vorbild) sich in directen Gegensatz zu Avila's „EL VALEROSO ESPAÑOL“ gesetzt hat, indem er Karl V. als Beschützer, Philipp II. als Verfolger des Cortés darstellt, was bei Avila umgekehrt ist. — „SI UNA VEZ LLEGA Á QUERER, LA MÁS FIRME ES LA MUJER“ ist eine etwas confuse Version der Episode der Weiber von Weinsberg. — „TAMBIEN POR LA VOZ HAY DICHA“ behandelt in langweiliger und anachronistischer Weise die Sage von Arion. — In „EL GUAPO JULIAN ROMERO“ (Ponerse hábito sin pruebas) haben wir wahrscheinlich die Nachbildung eines frühern Stücks „JULIAN ROMERO“ (in der Osuna-Bibliothek), in „LA HERÓICA ANTONA GARCÍA“ eine freie, recht lobenswerthe Bearbeitung des Tirso'schen „ANTONA GARCÍA“ vor uns. — „LA VIDA DEL GRAN TACAÑO“ ist ein lebhaftes, belustigendes Schelmenstück, welches entweder direct Quevedo's bekanntem Roman oder einer frühern Dramatisirung desselben entlehnt ist. Das Stück ist indessen auch Melchor Fernandez de Leon zugeschrieben worden.

Zauberstücke hat Cañizares, der Mode seiner Zeit folgend, eine ganze Reihe geschrieben. Wir nennen davon: „EL ANILLO DE GÍGES“, zwei Theile; „EL ASOMBRO DE LA FRANCIA, MARTA LA ROMORANTINA“, zwei Theile (zu beiden sind von andern Dichtern dritte und vierte Theile verfasst worden); „DON JUAN DE ESPINA EN SU PATRIA“ und „DON JUAN DE ESPINA EN MILAN“. Letzteres Stück — unbedingt das beste der genannten — ist eine Nachbildung von Alar-



con's „LA PRUEBA DE LAS PROMESAS“, und ein Vergleich desselben mit den übrigen, durchaus werthlosen, nur auf Effecthascherei berechneten, zeigt aufs schlagendste, wie sehr dem Epigonen die Anlehnung an ein Muster der guten Zeit zum Hervorbringen seiner bessern Werke Bedürfniss war.

Auch das Gebiet des Schwanks, der niedern Figuron-Comödie, eine Haupt-Errungenschaft der Epigonen-Zeit, hat Cañizares eifrig gepflegt. Nicht allein hat er solche Stücke selbst erfunden, sondern auch — wie Zamora in „DON DOMINGO DE DON BLAS“ — Comödien seiner Vorgänger auf dieses niedrige Niveau herabgedrückt. So hat er in „LA MÁS ILUSTRE FREGONA“ offenbar Lope de Vega's gleichbetiteltcs Stück vor Augen gehabt, was aus dem Scenengang des ersten Acts, sowie aus der wörtlichen Entlehnung ganzer Stellen hervorgeht. Nicht allein aber hat er aus Lope's cavaliermässigem Don Pedro die lächerliche Caricatur des Don Policarpo, aus dessen Doña Clara eine possenhafte, mit bombastischen Redensarten um sich werfende Närrin gemacht, sondern er hat auch die naturgemäss interessanten Begebenheiten des Lope'schen Schauspiels durch unnöthige Theaterstreiche ersetzt. — In „EL DÓMINE LÚCAS“ (durchaus verschieden von der Lope'schen Comödie gleichen Titels) hat er zwei höchst belustigende Dummköpfe, Don Lúcas und Doña Melchora, in „DE COMEDIA NO SE TRATE, ALLÁ VA ESE DISPARATE“ einen Geizhals und einen Culteraner, in „DE LOS HECHIZOS DE AMOR, LA MÚSICA ES EL MAYOR“ eine Frömmlerin und den beliebten Asturianer, in „EL HONOR DA ENTENDIMIENTO“ einen hausbacken-vernünftigen, nur äusserlich tölpelhaften Menschen, in „ABOGAR POR SU OFENSOR Y BARON DEL PINEL“ einen selbstgefälligen Pinsel geschildert. In den drei erstgenannten Comödien ist des Dichters Absicht, nur durch Reizen der Lachmuskeln zu wirken, unverhohlen ausgesprochen. Die beiden letztgenannten Stücke machen jedoch grössere Ansprüche, und ein Antonio de Mendoza z. B. hätte aus dem Stoffe von „EL HONOR DA ENTENDIMIENTO“ wohl ein Schauspiel tief-psychologischen Interesses geschaffen.

Die Heiligenstücke unsers Dichters, deren er eine bedeutende Anzahl verfasst hat, haben wenig Werth. „LO QUE VALE SER DEVOTOS DE SAN ANTONIO DE PADUA“ behandelt eine höchst unglaubliche Geschichte, in welcher z. B.

das Bildniss des Heiligen einen Edelmann auf einem himmlischen Schiffe in 40 Stunden von Goa nach Lissabon bringt. — „A CUAL MEJOR, CONFESADA Y CONFESOR, SAN JUAN DE LA CRUZ Y SANTA TERESA DE JESUS“ führt uns lose aneinander gereihte Episoden aus dem Leben der Titelheiligen vor; merkwürdigerweise spielt darin der Geist des Propheten Elias eine Rolle. — „LA MÁS AMADA DE CRISTO, SANTA GERTRUDIS LA MAGNA“, zwei Theile, schildert das Leben der heiligen Gertrud. Besonders widerlich sind die Liebeständeleien Gertrud's mit Christus, die unwillkürlich den Gedanken aufdrängen, welches ascetische Verdienst dieselben vor einer weltlichen Liebelei voraushaben? Was soll man dazu sagen, dass Christus Gertrud durch einen Engel einen göttlichen Beschluss verkünden lässt, welcher gegen die Wünsche der Heiligen geht, worauf diese so lange mit Christus schmolzt, bis er diesen Rathschluss des Himmels rückgängig macht? Wo blieb bei einer solchen Gotteslästerung die Inquisition?

Wendet Cañizares in vielen seiner Dramen die Musik in ziemlich ausgedehnter Weise an, so ist dies in noch erhöhtem Maasse in seinem „*Melodrama musical*“(!): „AMOR ES TODO INVENCION“ — einer höchst lauen Version der Geschichte von Jupiter und Amphytrion — der Fall. Das Gleiche gilt von einer ganzen Reihe Zarzuelas. Auch in dem Metastasio nachgeahmten „NO HAY CON LA PATRIA VENGANZA, TEMÍSTOCLES EN PERSIA“ spielt die Musik eine bedeutende Rolle. — Schliesslich sei noch erwähnt, dass Cañizares ausgesprochenenerweise:

*Y esta invencion que se ha escrito,  
para mostrar las comedias  
segun el francés estilo*

in seinem fünfactigen Drama „EL SACRIFICIO DE EFIGENIA“ die „IPHIGÉNIE“ des Racine nachgeahmt hat, dass aber diese Nachbildung etwa so viel Aehnlichkeit mit dem Geiste des französischen Vorbildes aufweist, als die Productionen des Racine und Corneille mit denjenigen ihrer griechischen Muster.

Wie aus dem Gesagten hervorgeht, zeigt Cañizares — gleich Zamora — in hervorstechender Weise die Merkmale

des Epigonen. Während aber Zamora — seiner in der bekannten Vorrede zu seinen Comödien ausgedrückten Kunstanschauung, sowie seiner officiellen Palaststellung zufolge — seine Hauptaufmerksamkeit auf die Nachahmung der gespreizten novellesken Dramen Calderon's und der zweiten Periode überhaupt gerichtet hatte, nahm sich Cañizarès mit richtigem Takte in der Hauptsache die den Dichtern der ersten Periode so vortrefflich gelungenen Schauspiele aus der vaterländischen Geschichte zu Mustern für seine Nachbildungen. Die unter seinen zahlreichen Dramen (es sind uns deren etwa achtzig erhalten) vorkommenden mythologisch-novellesken entspringen, wie deren geringer poetischer Werth im Verhältniss zu den historischen darthut, mehr dem Bedürfnisse, seine Zuhörer zu befriedigen, als seinem Naturell und seiner dichterischen Ueberzeugung. Das Gleiche ist der Fall mit dem Cultismus; diesem Moloch musste auch er opfern, aber er that es in viel beschränktem Maasse als Zamora und gleichsam mit Widerwillen, während Zamora offenbar eine Hauptstütze im Schwulst der Rede suchte. Mit keinem Dichter hätte deshalb das spanische Nationaldrama richtiger ausklingen können, als mit Cañizares, denn da eben alles Schöne ein Ende finden muss, so ist es für den spätern Beschauer eine ästhetische Befriedigung, in den letzten Accorden die Nachklänge früherer Grösse zu vernehmen. Hat Cañizares auch seine altspanischen Helden in manchen Fällen nicht mit der gebührenden Würde behandelt, so sind solche Figuren nur Ausnahmen, welche immer noch höher zu stellen sind, als die gezierten Stutzer Zamora's; im grossen und ganzen sind sie echt und wahr. Allerdings hat er sie nicht aus seinem eigenen Innersten heraus erschaffen; sie sind den von ihm bewunderten Vorbildern nachempfunden. Aber auch das Gefühl für das wirklich Schöne, verbunden mit dem Bestreben, Aehnliches zu leisten, ist ein Verdienst, und dieses muss Cañizares unbedingt zuerkannt werden. Dass er dem Geschmacke seiner Zuhörerschaften durch ausgiebige Verwendung von Musik, Theaterstreichen, Zauberpossen und dergleichen Spässen in vielen seiner Dramen Rechnung zu tragen suchte, ist allerdings vom streng ästhetischen Standpunkte aus tadelnswerth, aber im Lichte der Epoche betrachtet, wohl entschuldbar. Jeder ist das Kind seiner Zeit, und nur

ausnahmsweise hochbegabte Geister sind dazu berufen, ihren Zeitgenossen Gesetze vorzuschreiben. Zu diesen gehörte eben Cañizares nicht; er kennzeichnet nicht den Anfang, sondern das Ende einer grossen Periode.

### Andere Dichter der Epigonenzeit.

Ausser Zamora und Cañizares, drängte natürlich noch ein grosser Schwarm Nachzügler dem Dichterheere des siebzehnten Jahrhunderts nach; der Vollständigkeit halber erwähnen wir deren eine Anzahl, obwohl ihre Bedeutung in vielen Fällen kaum genügt, eine specielle Benennung zu rechtfertigen.

Agramon y Toledo (Juan de) ist Verfasser einer Zarzuela: „LA CAUTELA EN LA AMISTAD Y ROBO DE LAS SABINAS“, sowie eines Heiligenstücks: „LA TERCERA DOMINICA, SANTA COLUMBA DE REATI“, welches mehr guten Willen als poetische Beanlagung zeigt.

Añorbe y Corregel (Tomás de), Kaplan der Kirche der „Menschwerdung Christi“, ein von dem kritischen Zorne Moratin's und Montiano's stark heimgesuchter Schriftsteller, hat etwa 18 Dramen veröffentlicht. Dieselben gehören theils, wie „EL DUENDE DE ZARAGOZA“, „LA ENCANTADA MELISENDRA“, dem possenhaften Figuronstück, theils, wie „PRINCESA, RAMERA Y MÁRTIR, SANTA AFRA“, „LA TUTORA DE LA IGLESIA“ (eine Geschichte der Jungfrau Maria, hauptsächlich nach dem Tode Christi) in drei Theilen, „LA OVEJA CONTRA EL PASTOR Y TIRANO BOLES LAO“, dem Heiligendrama, theils wie „NULIDADES DEL AMOR“ und „LOS AMANTES DE SALERNO“ der allgemeineren Comödie an. Letzteres Stück ist sein bestes, es ist gut erfunden und pathetisch. Ueberhaupt kann Añorbe eine gewisse originelle Erfindungskraft nicht abgesprochen werden; dieselbe ist im Hinblick auf die Epoche, in welcher er lebte, doppelt merkwürdig und bildet seine beste Dichter-Eigenschaft. Gehört er in dieser Beziehung nicht zu den Epigonen, so lässt er jedoch in anderer Hinsicht die Fehler seiner Epoche um so schärfer hervortreten. Nicht



allein wechselt cultistische mit nüchterner Sprache ab, sondern er lässt auch seine ernstesten Figuren öfters in wahrhaft gemeiner Ausdrucksweise mit den Graciosos wetteifern. So sagt die Liebhaberin in „NULIDADES DEL AMOR“:

*no me dé muerte, que de él  
maldita la cosa fio*

und der Galan in „EL DUENDE DE ZARAGOZA“

*ha de perder la chaveta.*

Das Abwechseln niedrigen Possenspiels mit dem hochgeschraubten Ehrenpunkte des Dramas der Blütezeit bildet einen widerwärtigen Contrast, und ebenso unangenehm ist die ewige Rührung (in den drei Theilen der „TUTORA DE LA IGLESIA“ befinden sich 20 bis 30 Bühnenweisungen zum Thränenvergiessen), sowie die süßliche Verehrung in den Heiligenstücken. Was ihm aber Moratin und Montiano am übelsten vermerkt haben, ist seine Tragödie „PAULINO“, in welcher er sich — gleich den genannten Kritikern und Cañizares — bestrebte, auch der neuern gallicisirenden Manier Rechnung zu tragen.

Arbues Pelaez (Pedro). Notizen über diesen Dichter, sowie über dessen als „Comedia nueva“ 1763 gedruckte Comödie „MUJER QUE POR MODO EXTRAÑO SUPO REMEDIAR SU DAÑO“ sind dem Verfasser nicht zu Gesicht gekommen. Trotzdem ist das genannte Stück wegen seines trockenen Witzes und der formgewandten Diction durchaus beachtenswerth, und dieses Interesse wird durch den äusserlichen Umstand erhöht, dass man nicht weiss, ob es als wirkliche Comödie oder als Parodie gedacht ist. Letzteres müsste unbedingt der Fall sein, wenn nicht mehrmals höchst ernsthafte Gebete zu Gott geschickt würden. Sollte das Stück vielleicht deshalb von der Inquisition unterdrückt und infolge dessen verschollen sein?

Arellano y Cruz (Ramon de). Dessen Drama „LO QUE CIEGA LA PASION Á UNA MUJER DESPECHADA“ ist ein confuses Intriguenstück mit den abscheulichsten Gongorismen. „Fuego y nieve me pasman“, „Soy organizado yelo“ sind nette Probchen dieser Art.

Armesto (Manuel Francisco de), Geheimsecretär der Inquisition, verfasste 1735 die Heiligendramen „LA CORONI-

STA MÁS GRANDE DE LA MÁS SAGRADA HISTORIA, SOR MARÍA DE JESUS DE AGREDA“, zwei Theile. Die Stücke sind wohlgemeint, aber nüchtern; ihr Hauptreiz bestand ohne Zweifel in der Entfaltung eines grossartigen Schauapparats von Visionen u. s. w.

Arteaga y Montalvan (Bernardo de) schrieb das Drama „TRIUNFOS DE FELIPE QUINTO Y EFECTOS DEL REY JACOBO“. Dasselbe zeigt immerhin etwas Talent, aber die Sprache leidet an Schwulst, und die Situationen sind nicht neu.

Ayala y Guzman (Marcelo Antonio de) ist Verfasser mehrerer Dramen. „NO HAY CONTRA EL HADO DEFENSA Y DESTRUICION DE TÉBAS“ ist eine aufgebauschte novelleske Darstellung der Einnahme von Theben durch Alexander den Grossen. — Die beiden Theile der Comödie „LAS TRAVESURAS DE DON LUIS COELLO“ behandeln in gleich gongoristischer Sprache die Schelmenstreiche eines spanischen Caballeros, welcher indessen ein tapferer Soldat ist. Den Hintergrund des ersten Theils bildet die Erhebung Masaniello's, den des zweiten diejenige der Portugiesen gegen das spanische Joch, 1640. Die Transformation des Helden in einen Schatzgräber, fingirten Gesandten, fingirten Herzog, Mönch, Cardinal, Biscayer, Geist, Zigeuner u. s. w. sind ebenso erstaunlich als unglaublich und offenbar auf ein Publikum berechnet, welches an starke Würzen gewöhnt war.

Ayala (Matías de) hat ein ebenso langweiliges, als in jeder andern Beziehung unausstehliches Drama: „GUERRAS DE CELOS Y AMOR“ geschrieben.

Aznar Velez (García), nach Barrera Pseudonym für Andrés Gonzalez de Barcia, ist Autor mehrerer Comödien. „¿QUÉ ES LA CIENCIA DE REINAR?“ ist ein Drama, mit dessen Plan und Charakteren sich der Dichter offenbar Mühe gegeben hat, obgleich diese gute Absicht einen nennenswerthen Erfolg nicht aufweist. — „EL SOL OBEDIENTE AL HOMBRE“, die Geschichte der Eroberung Jerichos durch Josua, ist dagegen ein geradezu unerträgliches Stück.

Bazo (Antonio) war ein nachdenkender Dramatiker, dessen beide Dramen aus der persischen Geschichte: „PAZ DE ARTAJÉRJES CON GRECIA“ und „LA PIEDAD DE UN HIJO VENCE LA IMPIEDAD DE UN PADRE Y JURA DE ARTAJÉRJES, REY DE PERSIA“ einen guten Plan und sorgfältige Charak-

terisirung zeigen. Hiermit hält jedoch die Ausführung nicht gleichen Schritt, und die Diction ist nüchtern, wenn auch rein. — Weniger gut ist das Heiligendrama „LOS TRES MAYORES PORTENTOS EN TRES DISTINTAS EDADES, EL ORIGEN RELIGIOSO Y BLASON CARMELITANO“, welches übrigens auch dem Melchor Fernandez de León zugeschrieben wird.

Benavides (der Licentiat Juan Antonio de). Dessen Drama „LOCA, CUERDA Y ENAMORADA Y ACERTAR DONDE HAY ERROR“ ist eine höchst mittelmässige Epigonenarbeit mit vielen Gongorismen. Die Heldin ist eine Prinzessin, welche sich wahnsinnig stellt, um ihren Prinzen heimlich zu empfangen.

Bolea y Alvarado (Juan de) war 1698 Kammerherr des Marquis von Belmonte. Sein seltenes Drama „CIENCIAS IMPIDEN TRAICIONES“ ist in Bezug auf unsinnig aufgeblasene Sprache, schlechte Führung der Handlung und Bedeutungslosigkeit der Charaktere kaum zu übertreffen.

Botello Froes de Figueredo (Luis), 1675 zu Santarem geboren, war später Advocat in Madrid und starb dorten am 15. December 1720, kurz nachdem er zum Corregidor von Alicante ernannt worden war. Seine Comödie „CON AMOR NO SIEMPRE LA VERDAD ES LO MEJOR“ (welche auch Don Antonio Manuel Botello zugeschrieben wird) ist ein nicht verdienstloses Intriguenstück, welchem jedenfalls vor vielen andern der Periode der Lobspruch gebührt, den widerwärtigen Modeschwulst vermieden zu haben.

Bustamante (José Fernandez de) hat 1759 zu Madrid einen Band mit sieben Comödien — worunter eine Zaubercomödie: „CELOS AÚN IMAGINADOS CONDUCE AL PRECIPICIO Y MÁGICO DIEGO TRIANA“ — herausgegeben und soll später einen zweiten Band veröffentlicht haben. Nach dem Stücke „NO SIEMPRE EL DESTINO VENCE, SI EN SU IMPERIO AMOR DOMINA Y PRÍNCIPES ENCUBIERTOS“ zu urtheilen, welches eine confuse Handlung und gongoristische Sprache zeigt, muss er den unbedeutenden Epigonen beigezählt werden.

Canton de Salazar (Juan), Kanonikus der Kathedrale von Burgos, schrieb verschiedene geistliche und weltliche Dramen, unter anderen auch eine in reiner Sprache abgefasste Zarzuela: „LOS ESTRAGOS DE CUPIDO Y DULCES FLECHAS DE AMOR.“

Carbonell (Doctor Francisco). Dessen Drama „NO CABE MÁS EN AMOR, NI HAY AMOR FIRME SIN CELOS“ behandelt den unwahrscheinlichen Gedanken, dass ein Fürst, um der geliebten Nebenbuhlerin zu gefallen, derselben incognito sein eigenes Reich erobern hilft. Wahrscheinlich hat Carbonell hierbei Calderon's „AFECTOS DE ODIO Y AMOR“ vor Augen gehabt. Im übrigen ist die Intrigue fein durchgeführt, und die Verse sprechen durch Wohllaut an.

Von Carnerero (Pedro) besitzen wir ein Drama: „LA FUENTE DE LAS VIRTUDES“, welches den oft gebrauchten Stoff der Verführung eines Jünglings durch den Dämon und dessen schliessliche Rettung durch Anrufen der heiligen Jungfrau behandelt. Die Handlung ist nicht übel ausgedacht, aber die Sprache ist nüchtern, die Charakterisirung matt.

Cienfuegos (Nicolás). Dessen Drama „AMOR ES OCULTA FUERZA“ (Comedia comedida) verdient keineswegs seinen zweiten Titel: „Bescheidene Comödie.“ Es ist im Gegentheil eins der haarsträubendsten cultistisch-aufgeblasenen Stücke der altspanischen Dramatik, und man könnte versucht sein, eine Parodie dahinter zu vermuthen, wenn diese Absicht nur irgendwie angedeutet wäre.

Cordero (Pedro), ein Neuspanier, sagt am Schlusse seiner Comödie „EL PRÍNCIPE JARDINERO Y MAYOR CIENCIA LAUREADA“, er habe dieselbe in zehn Tagen geschrieben. Das Stück zeigt einiges Talent, welches indessen durch Unwahrscheinlichkeit der Handlung, Schwulst und Weitschweifigkeiten geradezu verdeckt wird.

Crespo de la Pinilla (Alonso) ist Verfasser des Schauspiels „SABER SER LOCO ES CORDURA“. Wie aus dem Titel hervorgeht, dreht sich die Handlung um das beliebte Motiv vorgeblichen Wahnsinns behufs Erreichung eines mit grossen Schwierigkeiten verbundenen Ziels. Das Stück zeigt nur mässiges Talent.

Von Delgado (Manuel Daniel) lässt sich bedeutend Günstigeres sagen, obgleich er sich am Schlusse seiner vortrefflichen Comödie „CÓMO SE ENGAÑAN LOS CELOS“ als „Erstlings-Dichter“ bezeichnet. Das genannte Lustspiel reiht sich den Nachahmungen der Calderon'schen Intriguenstücke würdig an; die Verwickelungen sind nicht neu, aber lebhaft und logisch durchgeführt, die Sprache ist energisch und im all-



gemeinen rein. Es ist eins der erquicklichsten Producte der Epigonenzeit, scheint aber selten zu sein, da Barrera dessen Titel nur nach Moratin citirt.

Estrada y Bustamante (Antonio de) schrieb 1742: „EL ASOMBRO DE ARGEL Y MÁGICO MAHOMAD“.

Fernandez (Antonio Pablo) war ein wenig beaeagter, cultistischer Schriftsteller. In „LA PRUDENCIA EN LA NIÑEZ“ ist das Hauptmotiv von Lope de Vega's „LA BOBA PARA LOS OTROS Y DISCRETA PARA SÍ“ benutzt. — „EL ÁNGEL, LEGO Y PASTOR, SAN PASCUAL BAILON“ ist ein ungelenk geführtes, wenig interessantes Heiligendrama.

Von Ferrer (Alejandro) werden zwei Comödien, unter andern das Zauberstück „TAMBIEN HABLA LO INSENSIBLE Ó ENCANTOS DE ROSIMUNDA“ angeführt.

Von Fuente Arévalo (Salvador de la), einem Schauspieler, besitzen wir eine Heiligencomödie „LA MEJOR FLOR DE CONSTANCIA, SANTA CATALINA, VÍRGEN Y MÁRTIR“, ein werthloses Stück mit grossem Schau-Apparat.

Furmento (Antonio), ein formgewandter Autor, schrieb das Schauspiel „SASTRE, REY Y REO Á UN TIEMPO, EL SASTRE DE ASTRACAN“, ein nicht uninteressantes Stück, dessen Stoff er wohl Gueulette's „*Les mille et un quart d'heure*“ entnahm. Auch befasste er sich mit der Verfertigung von dramatischen Arbeiten für Privatvorstellungen mit absichtlich geringer Personenzahl. Hierher gehören „LANCES DE AMOR, DESDEN Y CELOS“ und „EN VANO ES QUERER VENGANZAS, CUANDO AMOR PASIONES VENCE“. Die Handlung des letztern ist geradezu blödsinnig.

Garro (Santiago) ist Verfasser einer Comödie: „MÚSICOS AMO Y CRIADO Y EL AMOR POR EL RETRATO“, in deren ungeschickt geführte und etwas langweilige Handlung als Würze bei jeder passenden und unpassenden Gelegenheit Arien und Duette eingestreut sind. Sogar „Jácaras“ und „Folías“ hat der Dichter nicht verschmäht.

Giñan y Caro (Fernando de), Regidor von Carmona auf Lebenszeit, hat ein Schauspiel „EL PELIGRO EN MAR Y TIERRA“ geschrieben, dessen ernster Ton innerer Ueberzeugung wohlthuend anspricht. Die Handlung dreht sich um die Versuchungen eines Büssers „zur See und zu Land“.

Guerrero (Manuel Vicente), ein berühmter Schauspie-

ler, schrieb einen vierten Theil des Zauberstücks „EL ANILLO DE GÍGES“.

Hidalgo (Manuel) hat zu Cañizares' Zaubercomödie „EL ASOMBRO DE LA FRANCIA, MARTA LA ROMORANTINA“ einen vierten Theil verfasst.

Janer y Perarnau (Matías). Dessen mythologisch-nouvelleskes Drama „LA POLÍTICA DE AMOR“ ist den Stücken dieser Gattung von Calderon so getreu nachempfunden, dass man es beinahe für eins der unbedeutendern des Meisters halten könnte.

Lobera y Mendieta (José de) ist Autor dreier Dramen. „LA MUJER MÁS PENITENTE Y ESPANTO DE CARIDAD, LA VENERABLE HERMANA MARIANA DE JESUS“, zwei Theile, behandelt die Geschichte der Titelheiligen in der Manier eines Bänkelsängers oder Bettelmönchs, handwerksmässig und ohne Phantasie. Dies geht so weit, dass die Stellen aus einem, von deren Beichtvater Don Luis de Mesa geschriebenen zweibändigen Leben der Heiligen, nach Kapitel und Seite am Rande citirt werden. Besonders widerwärtig sind die kleinlichen Selbstquälereien der Helden. — „SIN EL ORO PIERDE AMOR, IMPERIO, LUSTRE Y VALOR“ ist eine Zarzuela, in welcher der Sieg des Goldes über Amor, hauptsächlich durch die Geschichte der Atalanta, dargestellt wird.

Lobo (Eugenio Gerardo), geboren gegen Ende des siebzehnten Jahrhunderts zu Toledo, von Ferdinand VI. zu hohen militärischen Ehren befördert, gestorben 1756 oder 1757, hat zwei Dramen verfasst, worunter „LOS MÁRTIRES DE TOLEDO Y TEJEDOR PALOMEQUE“. Dieses Stück gehört der Durchschnittswaare der Epigonenzeit an und verdient in keiner Beziehung besondere Beachtung.

Lopez de Castro (José Julian), geboren zu Madrid 1723, gestorben 1762, war ein Verseschmied, dessen Comödie „MÁS VALE TARDE QUE NUNCA“ keiner Erwähnung bedurfte, wenn nicht der äusserliche, für eine Privatvorstellung berechnete Umstand, dass keine Damenrollen darin vorkommen, für das Epigonenſtum so charakteristisch wäre.

Lozano Estarrues (Francisco) ist Verfasser des Heiligendramas „EL FÉNIX ESPAÑOL, SAN LORENZO MÁRTIR“,

eines unbedeutenden Stücks im herkömmlichen Stil der Periode. — Das Gleiche gilt von:

Martinez' (Nicolás Gonzalez) Heiligencomödie „SANTO, ESCLAVO Y REY Á UN TIEMPO Y MEJOR LIS DE FRANCIA, SAN LUIS“, welche die ägyptische Gefangenschaft König Ludwig's IX. (des Heiligen) von Frankreich behandelt.

Merano y Guzman (Antonio) hat eine Zaubercomödie „EN VANO EL PODER PERSIGUE Á QUIEN LA DEIDAD PROTEJE Y MÁGICO APOLONIO“ verfasst.

Reynoso y Quiñones (Bernardo José de) ist Autor mehrerer Heiligendramen, unter andern der zwei Theile einer Geschichte der heiligen Magdalena: „EL SOL DE LA FÉ EN MARSELLA Y CONVERSION DE LA FRANCIA, SANTA MARÍA MAGDALENA“ und „MÁS RESPLANDECIÓ EN SU OCASO EL SOL DE LA MAGDALENA“, welche einen grossen Schau-Apparat und viel Musik, aber nur eine kärgliche und poetisch werthlose Handlung aufweisen. — Das Gleiche kann von:

Ripoll Fernandez de Urueña's (Francisco Antonio) „INGENIO Y REPRESENTANTE, SAN GINÉS Y SAN CLAUDIO“ gesagt werden. Es ist die Dramatisirung der bekannten, auch in Lope de Vega's „EL FINGIDO VERDADERO“ dargestellten Begebenheit, wie sich der heilige Ginés, ein römischer Schauspieler, während einer Theatervorstellung vor den Augen des Christenverfolgers Diocletian taufen lässt und dafür den Märtyrertod erleidet. An heidnischer und christlicher Göttermaschinerie fehlt es nicht, wohl aber, trotz allen guten Willens, an wahrhaftem Dichterfeuer. — Auch einen dritten Theil zu dem bekannten Zauberstück „MARTA LA ROMORANTINA“ hat Ripoll verfasst.

Salvo y Vela (Juan), seines Zeichens ein Schneider, schrieb nicht weniger als fünf, vielleicht sogar sechs Theile einer Zaubercomödie, betitelt „EL MÁGICO DE SALERNO“. Um Mannichfaltigkeit in die verschiedenen Abtheilungen zu bringen, stirbt der Held am Schlusse des zweiten Theils; im dritten nimmt der Dämon seine Gestalt an, im vierten und fünften thut ein gewisser Camilo, der eine starke Familienähnlichkeit mit dem Dämon hat, das Gleiche. Das Ganze ist ein Gewebe von Blödsinn ohne jede Spur von Poesie; Taschenspielerstückchen wechseln mit der Vorführung griechischer Gottheiten und allegorischer Figuren ab, aber dem

Geschmack der Epoche scheinen diese Stücke entsprochen zu haben. — Auch Heiligendramen hat der erfolgreiche Schneider verfasst, wohl aus dem Grunde, durch Uebertragung seiner Zauberstückchen auf das Gebiet des Glaubens — als Mirakel — seinem Repertoire etwas Abwechslung zu verleihen. Im ganzen genommen, ist ihm eine gewisse Gewandtheit in der Erfindung absonderlicher, wenn auch oft unsinniger Situationen nicht abzusprechen. Das Motiv seines Schauspiels „TAMBIEN HAY DUELO EN LOS SANTOS“, dass sich zwei Schutzheilige aus Reputationsneid in Patronisirung ihrer speciellen Schützlinge gegenseitig überbieten, fällt entschieden ebenfalls unter diese Klassifikation.

Sanchez (Tomás Bernardo) hat eine Zaubercomödie in zwei Theilen verfasst. Im ersten „EL MÁGICO SIGISMUNDO“ verschreibt der Held dem Dämon seine Seele, um Magier zu werden, im zweiten: „EL GRAN MÁGICO DE EUROPA, SIGISMUNDO EL ROMANO Ó EL IRIS DE PAZ EN CANTABRIA, NUESTRA SEÑORA DE ARÁNZAZU“ scheint, dem Titel nach, die heilige Jungfrau — wie gewöhnlich — dem Teufel die gewonnen geglaubte Seele wieder zu entreissen. Der erste Theil ist ein abscheuliches Machwerk, wahrscheinlich auch der zweite.

Scotti de Agoiz (Pedro), ein angesehener Edelmann italienischer Herkunft, starb etwa 1730. Er ist Verfasser zweier Comödien und zweier Zarzuelas. — Das Drama „EL PRIMER BLASON DE ISRAEL“ behandelt den Raub der Dina; die Handlung ist gedehnt und nicht recht dramatisch, die Sprache gespreizt.

Scotti Fernandez de Córdoba (Francisco), Sohn des Obigen, war königlicher Feld-Stallmeister und Santiago-Ritter. Sein Guapo-Stück: „EL VALOR NUNCA VENCIDO Y HAZAÑAS DE JUAN DE ARÉVALO“ behandelt in ungelenker Weise und nüchterner Sprache die zweifelhaften Heldenthaten eines Tabackschmugglers, welcher durch das Bersten seiner eigenen Pistole den Tod findet.

Suarez (Gabriel) ist Autor zweier Guapo-Stücke: „EL ASOMBRO DE JEREZ Y TERROR DE ANDALUCÍA, DON AGUSTIN FLORENCIO“ und „EL BANDIDO MÁS HONRADO Y QUE TUVO MEJOR FIN, MATEO VICENTE BENET“. Letzteres Drama ist eins der besten seiner Gattung; die Handlung ist lebhaft,



die Sprache energisch ohne Schwulst. Um die Pulvereffecte zu steigern, werden nicht allein Flinten-, sondern auch Kanonenschüsse abgegeben. Der angreifbarste Theil des Stücks ist dessen Schluss, da der Raufbold statt der verdienten Strafe ein Hauptmannspatent erhält.

Tellez de Acevedo (Antonio), ein Hofbeamter, hat mehrere Dramen geschrieben, worunter zwei Theile einer Heiligencomödie „AMAR ÁNTES DE NACER, LA PALOMA DOMINICA, SANTA COLUMBA DE REATI“. Dieselben weisen nichts Nennenswerthes auf, als die unendlich langen Bühnenweisungen für das Arrangement der Himmelsvisionen, ein Beweis, dass der Autor diese für das Wichtigste ansah.

Vallés (José), ein Valencianer, wird als Verfasser mehrerer Dramen genannt. Das bekannteste derselben ist „EL MÁS TEMIDO ANDALUZ FRANCISCO ESTÉBAN“, ein Guapo-Stück im gewöhnlichen Stil, dessen Schluss — das unabsichtliche Niederschiessen des Bravos durch einen Kameraden — jedoch einigermaassen der verderblichen moralischen Atmosphäre der Handlung entgegenwirkt.

Von Vazquez de Villasante (José), dem Heldenvater (Barba) einer sevillanischen Schauspielergesellschaft, sind uns mehrere Stücke erhalten, unter andern eine blödsinnige, melodramatische Zaubercomödie „LO QUE PREVINO EL DESTINO, SE LOGRA CONTRA LA CIENCIA Y ENCANTOS DE ROSIMUNDA“.

Von Fabrikarbeit mehrerer Dichter ist bei den Epigonen wenig zu finden, dagegen spielen die anonymen Comödien eine bedeutende Rolle. Von diesen seien zum Schlusse erwähnt:

„EL ASOMBRO DE JEREZ, JUANA LA RABICORTONA“, „LA CIRCE DE DOS CORONAS“ (ein eigenthümliches Stück, in welchem eine Hexe die Rolle einer verstorbenen Prinzessin von Polen spielt), „EL ESCLAVO POR AMOR Y MÁGICO LUSITARRO“, „EL MÁGICO AFRICANO Ó ESCLAVO Y SEÑOR A UN TIEMPO“, „EL MÁGICO EN CATALUÑA“, drei Theile, sämmtlich Zaubercomödien;

„LA CHARPA MÁS VENGATIVA Y GUAPO BALTASARET“, ein Guapo-Stück;

„LA LUZ DEL SOL EN ORIENTE“, „EL MÁS DICHOSO PRODIGIO“, „EL NIÑO GIGANTE, SAN MAMED“, „EL PRODIGIO DE VITERBO“, „EL RENEGADO DE CARMONA“ (von der Inquisition verboten), sämmtlich Heiligencömödien, deren Liste sich nach Belieben ausdehnen liesse.

---

Mit unserer Aufgabe: der Geschichte des spanischen Nationaldramas, sind wir hier zu Ende. Den wenig interessanten, weitem Gang der dramatischen Dichtung in Spanien haben wir in der Einleitung kurz angedeutet. Ebendasselbst erwähnten wir, dass die Zeiten einer wirklich nationalen Literatur infolge des innigen Wechselverkehrs der Völker Europas unwiederbringlich vorüber sind. So wenig dies vom allgemeinen Culturstandpunkte aus zu beklagen ist, so sehr gewinnt der Rückblick auf ältere Literaturperioden an Interesse für jeden Gebildeten. Und dass in dem von uns behandelten Abschnitt eine der gewaltigsten Aeusserungen des Nationalgefühls irgendeines Volkes ans Licht tritt, ist unbestreitbar. Nicht allein steht das altspanische Theater gänzlich auf sich selbst, indem es weder dem classischen Alterthum, noch irgendeiner spätern Dramatik die geringste Verpflichtung schuldet; nicht allein hat es eine bestimmende Wirkung auf die französische, in geringerem Grade auch auf die spätere englische und italienische Bühnendichtung geübt — es steht auch da als eine homogene Masse von so gewaltigem Umfange, wie sie in der Literaturgeschichte keiner andern Nation wieder erscheint. Dass sich unter diesem Reichthum vieles vorfindet, was unbedeutend, schal oder gar verderblich ist; dass selbst den bessern Productionen Fehler und Gebrechen anhaften, welche uns im künstlerischen Genuße derselben stören, versteht sich von selbst und ist von uns nicht verschleiert, sondern deutlich hervorgehoben worden. Aber diese menschliche Unvollkommenheit zugegeben, bleibt überreicher Stoff zu warmer Bewunderung. Mit ungetheiltem Stolze darf das spanische Volk auf jene glorreiche Epoche zurückblicken; mit nationalem Selbstbewusstsein darf es sich des unendlichen Schatzes freuen, den seine Vorfahren mit so rastloser Energie zusammengetragen

haben. Aber auch dem Literaturfreund jeder andern Nation blühen jene Rosen, wenn er sich nur entschliessen kann, die nicht übermässig schlimmen Dornen zu überwinden, welche die Erlernung der Sprache des Cervantes darbietet. Dann aber beleben sich vor seinen erstaunten Sinnen die romantischen Gestalten einer ritterlichen Vorzeit, das Dornröschen der altspanischen Dramatik schlägt die Augen auf und belohnt mit seinem entzückenden Anblick den muthigen Erforscher seines Zauberreiches!

---

## ZUSÄTZE UND BERICHTIGUNGEN.

---

### Zu Band I.

S. 15. Juan Rana war der Bühnenname des Schauspielers Cosme Perez, hatte sich aber bei seinen Zeitgenossen so eingebürgert, dass er geradezu als der richtige Name angesehen wurde (s. Gallardo, „*Ensayo de una bibl. esp.*“, Bd. I., Col. 115 und Caramuel, „*Primus calamus*“, citirt bei Schack, II, 671).

S. 19. Comödienaufführung in Lerma. Aus einem Werkchen: „*Fiestas de Lerma en la traslacion del Santísimo Sacramento á la iglesia colegial de Lerma*“, geht hervor, dass die von Lopez de Zárate geschilderte Feierlichkeit im Jahre 1617 statthatte. Diese Vor-Datirung um einige Jahre hat im übrigen keinerlei Wichtigkeit für unsern Zweck und soll hier nur der Genauigkeit halber erwähnt werden.

S. 25. Dramatiker zu Zeiten des Encina. Den an dieser Stelle genannten Dichtern mag noch Diego Sanchez de Badajoz (auch „de Talavera“) beigelegt werden. Nach dem einzig erhaltenen Exemplare der Sammlung dramatischer Stücke dieses Autors aus der ehemaligen Bibliothek Salvá, ist von D. V. Barrantes ein Neudruck derselben veranstaltet worden. Es wäre indessen nicht besonders bedauerlich gewesen, wenn das Buch in seiner Vergessenheit geblieben wäre. Die Stücke scheinen meistens zu Weihnachtsvorstellungen bestimmt gewesen zu sein;



den grössten Platz nehmen rohe Possen mit dem „Tölpel“ ein, der gewöhnlich ein Hirte ist. Mit einem Torres Naharro kann Sanchez nicht in einem Athemzuge genannt werden; die Structur seiner Fabeln ist viel roher, die Spässe weit handgreiflicher und gemeiner. Geradezu unbegreiflich roh ist seine „FARSA DE TAMAR“, deren Inhalt nicht einmal angedeutet werden kann. Auf die „FARSA DE SANTA BÁRBARA“ ist bei Gelegenheit der Besprechung von „EL PLEITO DEL DEMONIO CON LA VÍRGEN“ (Bd. II, S. 283) Bezug genommen worden. In der „FARSA MORAL“, in welcher sich mehrere allegorische Personen breit machen, wird uns — wie später in G. de Castro's „LAS MARAVILLAS DE BABILONIA“ und dessen Nachahmung: „EL BRUTO DE BABILONIA“ von Moreto, Matos und Cáncer, Nebukadnezar's Verwandlung in ein Rind vorgeführt. Eine nähere Betrachtung dieser und der übrigen Werke des Sanchez gehört jedenfalls nur in eine Specialgeschichte der vor-Lope'schen Dramatik.

S. 75. Biographisches etc. über Lope de Vega. Grillparzer in seinen „Studien zum spanischen Theater“ macht auf eine Stelle in Lope's Vorrede zu „EL MEJOR MOZO DE ESPAÑA“ (Band 20 der Comödien) aufmerksam, welche einigen biographischen Werth besitzt: *„Diré solamente en prueba de servicios de criado de la casa y corte de su Majestad, que el que hizo al rey nuestro señor Felipe tercero en la jornada de Francia (á que yo me hallé presente), cuando aquella formidable tempestad entre Irun y Fuenterabía, airado el cielo, soberbio el mar, y perdido el camino, estuvo cerca de perder la vida, pues no fué ménos quedársela, en tanto desamparo conducirle al puerto.“* Der Angeredete ist Don Pedro Vergel, Beamter des Haus- und Hofhalts des Königs. Die erwähnte Reise fand 1615 statt, und dass sie Lope in der Eigenschaft eines Chronisten mitmachte, geht aus einer von Hartzenbusch gemachten Mittheilung aus einem Manuscript der Nationalbibliothek zu Madrid hervor (s. Band I der „Comedias escogidas de Lope de Vega“ in der Rivadeneyra-Bibliothek, S. XX). Bei dieser Gelegenheit sei der Literaturfreund auf die oben erwähnten Studien Grillparzer's über das spanische Theater, d. h. über Lope de Vega aufmerksam gemacht, denn so lose und nachlässig dieselben hingeworfen sind (sie waren gewiss von ihm

nicht zur Veröffentlichung bestimmt), so zeigen sie in höchst interessanter Weise, wie sich das Genie des „Wunders der Natur“ in einem echten Dichterherzen widerspiegelte. — Sorgfältiger geschrieben, wenn auch nicht von dem intuitiven Dichtergeiste Grillparzer's beseelt, ist die lobenswerthe Arbeit M. Enk's: „Studien über Lope de Vega Carpio“, Wien 1839. Dagegen muss das oft citirte Werk Lord Holland's: „*Some account of the life and writings of Lope Felix de Vega Carpio*“ als eine dilettantenhafte, durchaus werthlose Arbeit gekennzeichnet werden. Sie wird schon durch das Bekenntniss des Verfassers, er habe nur 50 Dramen Lope's gelesen und von der Lektüre der übrigen aus ästhetischem Ekel abgesehen, genügend charakterisirt. Auch Holland's Arbeit über Guillem de Castro ist gleich oberflächlich. Der schriftstellernde Lord steht zum Ueberfluss auf dem Standpunkt der französischen Pseudo-Classicität.

S. 85. Lope de Vega: „EL PERSEGUIDO“. Die Hauptbestandtheile der Handlung fand Lope in einer Novelle des Bandello (Theil IV, Nov. 6). Hier wird uns erzählt, wie sich die Herzogin von Burgund in Carlo Valdrio, einen Schützling ihres Gemahls, verliebt, demselben ihre Leidenschaft erst versteckt, dann deutlich offenbart, von ihm zurückgewiesen wird und ihn alsdann bei dem Herzog der versuchten Verführung anklagt; wie Carlo seinen Gebieter durch den Augenschein überzeugt, dass er mit dessen verwitweter Nichte (nicht Schwester) heimlich vermählt ist; wie die Herzogin ihren Gemahl überredet, ihr dieses Geheimniss zu offenbaren; wie sie die Nebenbuhlerin alsdann derart kränkt, dass diese aus Scham und Schmerz stirbt; wie sich Carlo über ihrer Leiche tödtet, und wie der Herzog hierauf seine schändliche Gemahlin erdolcht. — Man sieht, Lope hat die Katastrophe geändert und eine grosse Fülle von Episoden eingeschaltet.

S. 122, 383 und a. a. O. Hexenglauben. Wer sich ein haarsträubendes Beispiel von dem Aberglauben der erleuchtetsten Geister des 17. Jahrhunderts vor Augen führen will, lese die Ausführungen Montalvan's im „*Para todos*“ (S. 232 fg. der Ausgabe von Pamplona, 1702).

S. 157. Italienische Novellisten als Quellen Lope de Vega's. Dass Lope de Vega auch andere alt-

italienische Novellisten kannte, beweist seine Benutzung der fünften Novelle der ersten Decade von Giraldis Cinto's „*Gli Hecatommithi*“ in „*EL PIADOSO VENECIANO*“; auch könnte ihm die siebente Novelle der sechsten Decade der gleichen Sammlung den Grundgedanken zu „*SERVIR Á SEÑOR DISCRETO*“ geliefert haben. Ob er dem „*Novellino*“ des Masuccio, den „*Piacevoli Notti*“ des Straparola, dem „*Pecorone*“ und andern derartigen Novellensammlungen Stoffe entnommen hat, lässt sich nicht feststellen, da uns etwa 1500 seiner Comödien verloren gegangen sind; in den dem Verfasser zu Gesicht gekommenen (etwa 350) sind keine Spuren davon zu entdecken.

S. 162. „*CASTELVINES Y MONTESES*.“ Wie im Text bemerkt, hat Lope seine Quelle, die bekannte Novelle Bando's, durchaus frei benutzt; keinesfalls aber hat er Bando's Original, die Erzählung Luigi da Porto's: „*La Giulietta*“, vor Augen gehabt, ebenso wenig die noch frühere Novellette Nr. 33 in Masuccio's „*Novellino*“.

S. 201. Lope de Vega: „*BARLAN Y JOSAFÁ*.“ Eine von Juan Arce Solorzeno herrührende Uebersetzung des alten Romans erschien 1608 zu Madrid unter dem Titel „*Historia de los dos soldados de Cristo, Barlaan y Josafat*“; ohne Zweifel hat Lope dieses Buch vor Augen gehabt.

S. 203. „*EL MAYOR PRODIGIO*“ von Lope de Vega, sowie Calderon's „*EL PURGATORIO DE SAN PATRICIO*“ verdanken ohne Zweifel beide ihre unmittelbare Entstehung dem im Texte angezogenen, 1627 zuerst veröffentlichten Werkchen von Montalvan: „*Vida y Purgatorio de San Patricio*“. Während aber Lope hauptsächlich die Geschichte des Ludovico Enio dramatisch verwerthet, hat Calderon des Leben des heiligen Patrick mehr in den Vordergrund geschoben. So hat er z. B. nicht allein das sündhafte Verhältniss Enio's zu seiner Mubme Teodosia, sondern auch die eigentliche Katastrophe des Stücks, den Besuch Enio's in der Fegefeuer-Höhle, in Erzählungen gebracht, anstatt diese wichtigen Motive, wie Lope, auf der Bühne vorzuführen.

S. 207. Lope de Vega: „*EL DIVINO AFRICANO*.“ Die angezogenen Verse: „*Desvelate en provocar*“ etc. scheinen sich, nach einer Stelle in Rivadeneyra's „*Flos Sanctorum*“, Madrid 1675, Bd. I, S. 479, auf einen manichäischen

Bischof Faustus zu beziehen, mit welchem der heilige Augustinus über seine Lehre disputirte.

S. 236. „LA BÁRBARA DE LOS MONTES“ wird in Medel's Katalog als Werk Calderon's angeführt, was — ebenso wie die im Text erwähnte Angabe des Vera Tassis — beweist, dass Drucke oder Manuscripte mit Calderon's Namen vorhanden waren. Es mag hier beiläufig Erwähnung finden, wie ausserordentlich unzuverlässig die alten Comödien-Kataloge sind. Schon die oberflächlichste Prüfung eines solchen ergibt dies zur Evidenz. Der relativ verdienstlichste ist der sehr selten gewordene Medel del Castillo'sche, da Huerta denselben beinahe nur ausgeschrieben und in bessere alphabetische Ordnung gebracht hat.

S. 240. Tárrega: „EL PRADO DE VALENCIA“. Die Katastrophe dieses Stücks verdankt Tárrega wahrscheinlich einer von Don Luis Cabrera de Córdoba in seinen „*Relaciones*“ etc. (Ausgabe von Madrid, 1857, S. 207) erzählten Begebenheit. Dem (zeitgenössischen) Bericht Cabrera's zufolge überfiel der Herzog von Tursi, um Philipp III. eine Ergötzung zu bereiten, mit der als Mauren verkleideten Mannschaft einer Galeone, bei Valencia den Majordomus des Königs, Don Luis Enriquez, und jagte ihm einen grossen Schrecken ein. Da der Vorfall am 14. Januar 1604 statthatte, so wird das Stück Tárrega's jedenfalls bald darauf (es erschien 1608 im Druck) verfasst sein.

S. 241. Berichtigung. Zeile 17 von oben ist statt „Ordens“ zu lesen „Barmherzigkeits-Ordens“ und die Stelle: „welchem unser Dichter angehörte“ zu streichen.

S. 243. Zur Biographie G. de Aguilar's. In Gallardo's „*Ensayo de una bibl. esp.*“, Bd. I, Col. 41, findet sich ein Gedicht Aguilar's: „*Fábula de Endimion y la Luna*“; sollte dieses — wie Salvá ohne weiteres annimmt — die Composition sein, welche Aguilar die Gunst des Herzogs von Gandía kostete? Der Stoff ist ja an sich etwas heikel, aber der Dichter hat ihn in durchaus geziemender Weise behandelt.

S. 290. „EL PRÍNCIPE ESCANDERBEY.“ Der Zweifel, welcher über die Autorschaft dieses Dramas und seines zweiten Theils herrscht, wird durch eine Stelle in Montalvan's „*Para todos*“ vor dem Auto „*Escandarbech*“ gehoben. Hier



heisst es: „*Esta es en suma toda la historia verdadera de Escandarbech, cuya vida escribió en dos comedias Luis Velez de Guevara*“ etc. Dass hier nicht etwa verschiedene Dramen gleichen Titels in Frage kommen können, geht aus den gleichlautenden Anfangszeilen des Dramas und des Autos:

¿Quién eres, Pálas cristiana?  
¿Quién eres, Húngara heroica?

zweifellos hervor.

S. 308. Mira de Amescua: „LOS CARBONEROS DE FRANCIA Y REINA SEVILLA“. — Ein Volksbuch „*Historia de la Reina Sevilla*“ wurde mehrmals gedruckt, u. a. zu Sevilla 1532 und Burgos 1551.

S. 320. Mira de Amescua: „EL PALACIO CONFUSO“. In der Vorrede zu seinem „*Teatro español*“ spricht García de la Huerta von Corneille's „DON SANCHE D'ARAGON“ als Nachahmung des Mira de Amescua'schen „EL PALACIO CONFUSO“, knüpft aber hieran die auffallende Bemerkung: „In Wahrheit gibt es eine andere Comödie gleichen Titels von Lope de Vega, deren Erwerbung mir jedoch nicht möglich war.“ Es ist nun die Frage, ob sich Huerta nicht einfach durch den Medel'schen Katalog, den er so gründlich ausschrieb, hat irreführen lassen (was wahrscheinlich ist) oder ob wirklich eine Comödie existirt, welche von der heute bekannten abweicht.

S. 329. Andrés de Claramonte lebte noch 1623, was aus seiner Betheiligung an den Bd. I, S. 380 erwähnten Spottgedichten auf Alarcon, abgedruckt in der Rivadeneyra-Bibliothek, Bd. 52, S. 587, zweifellos hervorgeht.

S. 338. Pseudonymen. Ausser dem Pseudonym „Tirso de Molina“ für den Pater Gabriel Tellez (in den Schlussversen der betreffenden Comödien gewöhnlich in „Tirso“ verkürzt), sind dem Verfasser noch folgende Pseudonymen altspanischer Dramatiker bekannt: „Belardo“ für Lope de Vega, „Lauro“ für Luis Velez de Guevara, „Clarindo“ für Claramonte, „Montano“ für Montalvan, schliesslich „Batillo“ für Matías de los Reyes, falls das Drama „DÍ MENTIRA, SACARÁS VERDAD“ ein Werk dieses Dichters ist. Die Genannten gehören sämmtlich der ersten Periode an; in der zweiten nannte man — wo überhaupt der Autor sich dem Publikum

vorzustellen für gut fand — den richtigen Namen, wie in vielen Stücken Cubillo's, Moreto's, Rojas' u. s. w.

S. 384. Alarcon: „LA MANGANILLA DE MELILLA“. Eine Erzählung des merkwürdigen Vorfalles findet sich auch in Luis Cabrera de Córdoba's „*Felipe segundo, Rey de España*“, Madrid 1619, S. 373 fg.

S. 407. „NO HAY AMOR, DONDE HAY AGRAVIO.“ Es verdient hier Erwähnung, dass die Autorschaft dieses Dramas nicht zweifellos ist. In dem Inhaltsverzeichniss der seltenen ersten Ausgabe von Antonio de Mendoza's Werken „*El Fénix castellano, Don Antonio de Mendoza*“, Lissabon 1690, figurirt der Titel folgendermaassen: „*La Comedia, No ay amor donde ay agravio, que anda en nombre del autor, y tiene sus dudas*.“ In der Sammlung „*Flor de las mejores doce Comedias*“, Madrid 1652 (welche, nebenbei bemerkt, das unzweifelhaft Cubillo zugehörige Drama „EL SEÑOR DE NOCHES BUENAS“ auch unter dem Namen Mendoza's bringt) wird allerdings Mendoza als Autor angegeben, aber der Medel del Castillo'sche Katalog (1735) nennt als Verfasser einen D. Gaspar de Saravia y Mendoza, von welchem in dem gleichen Kataloge noch zwei Dramen: „*Todo está sujeto á amor*“ und „*Lo que es comedia*“ verzeichnet stehen.

S. 426. Das alte „AUTO DEL EMPERADOR JUVENIANO“ folgt den „*Gesta Romanorum*“, Kap. 39.

S. 460. Peyron: „LAS FORTUNAS TRÁGICAS DEL DUQUE DE MEMORANSI“. Der erste Druck dieses Trauerspiels findet sich 1640 in dem 32. Bande der „*Diferentes*“. Da die Hinrichtung des Titelhelden 1632 stattgefunden hatte, so schöpfte der Autor wohl aus zeitgenössischen politischen Berichten, dramatisirte dieselben aber jedenfalls mit Vorliebe im Hinblick auf den grossen Erfolg des im Stoffe ähnlichen „*MARISCAL DE BIRON*“ von Montalvan.

---

## ZUSÄTZE UND BERICHTIGUNGEN.

### Zu Band II.

S. 14. Quellen zu Calderon's Heiligendramen. In „EL GRAN PRÍNCIPE DE FEZ“ spricht es Calderon klar aus, dass er das Buch des Paters Pedro Rivadeneyra „*Vida de San Ignacio de Loyola*“ kannte. Weniger bekannt dürfte sein, dass ihm ein anderes, seinerzeit sehr berühmtes Werk dieses Jesuiten: „*Flos Sanctorum*“ (ein umfangreiches Leben der Heiligen, dessen erste Ausgaben zu Anfang des 17. Jahrhunderts erschienen) als Quelle verschiedener Dramen gedient haben mag. So wird er zu „LOS DOS AMANTES DEL CIELO“ wohl den Artikel Rivadeneyra's „*La vida de los Santos Crisanto y Daria, mártires*“ (in der Ausgabe von Madrid, 1675, Bd. I, S. 587) vor Augen gehabt haben. Ebenso finden sich im „*Flos Sanctorum*“ zwei Artikel mit den Ueberschriften Calderon'scher Dramen: „*La exaltacion de la Cruz*“ (I, 510) und „*El triunfo de la Cruz*“ (I, 371). Der erste behandelt den Stoff des Calderon'schen Schauspiels „LA EXALTACION DE LA CRUZ“ in ähnlicher Weise, der andere hat den glorreichen Sieg Alfonso's VIII. über die Mauren bei den Navas von Tolosa zum Gegenstand. Man wird hieraus folgern dürfen, dass Calderon's verlorenes Stück „EL TRIUNFO DE LA CRUZ“ den gleichen Stoff behandelte, um so mehr als auch in andern Heiligengeschichten (z. B. in Alonso de Villegas' „*Flos Sanctorum*“) das gleichnamige Kirchenfest auf die genannte Begebenheit zurückgeführt wird. —

Die Geschichte der Heiligen Cyprian und Justina ist hingegen bei Rivadeneyra (I, 529) gänzlich verschieden von dem Calderon'schen Drama „EL MÁGICO PRODIGIOSO“ erzählt. Ein reicher Lüstling, Agladio, will durch Cyprian's berühmte Zauberkunst die Liebe der schönen Christin Justina erringen. Als aber alle Beschwörungen des Magiers fruchtlos bleiben, bekehrt sich dieser selbst zum Christenthum und erleidet später mit Justina den Märtyrertod. Vielleicht darf diese Verschiedenheit als weiteres, wenn auch nebensächliches Indicium für die Benutzung eines dramatischen Vorbildes seitens Calderon's angesehen werden. — Dass Rivadeneyra ein „Leben des heiligen Francisco de Borja“ verfasste, welchem Calderon's verlorenes Drama wahrscheinlich folgte, sei hier ebenfalls erwähnt. Rivadeneyra's ernste, würdige Art, seinen Gegenstand zu behandeln, hat offenbar dem ähnlichen Naturell Calderon's zugesagt, während die meisten altspanischen Dramatiker, welche ihre Heiligencomödien im Stile Lope de Vega's schrieben, nicht Rivadeneyra, sondern andern, naiven, volksthümlichen Quellen gefolgt sind. Um sich dies durch einige Beispiele vor Augen zu führen, vergleiche man Diego de Villegas' „LA LOCA DEL CIELO“, Tirso de Molina's „SANTO Y SASTRE“, Justiniano's „LOS OJOS DEL CIELO“ mit den betreffenden Lebensbeschreibungen der heiligen Pelagia, des heiligen Homobono und der heiligen Lucie in Rivadeneyra's „*Flos Sanctorum*“, ebenso die Heiligenstücke Lope de Vega's selbst mit den betreffenden Artikeln im gleichen Werke.

S. 53. Calderon: „LA VÍRGEN DE LOS REMEDIOS“. Nach Barrera's Angabe befand sich in der Bibliothek des Lord Holland eine dem Lope de Vega zugeschriebene Manuscript-Comödie: „LA ORDEN DE LA REDENCION Y VÍRGEN DE LOS REMEDIOS“. Da Francisco de Villegas und Jusepe Rojo, welche für ihre Refundiciones ausschliesslich Lope de Vega und dessen erste Schüler in Contribution setzten, ein Drama „LA ESCLAVITUD DICHOSA Y VÍRGEN DE LOS REMEDIOS“ verfasst haben, so ist es wahrscheinlich, dass ihnen erstgenanntes Stück als Vorbild diente. Möglich ist es aber immerhin, dass dasselbe Drama dem verlorenen Calderon'schen Schauspiel gleichen Titels als Vorbild gedient hat oder gar das Stück selbst mit falscher Autorangabe ist. Letztere Alternative ist allerdings wenig wahrscheinlich.



S. 58. Calderon's Dramen, Band IV. Der Verfasser besitzt ein vollständiges Exemplar der ungemein seltenen ersten Ausgabe des vierten Bandes der Calderon'schen Comödien. Dessen Titelblatt zeigt das Druckdatum 1672, was die Bibliographen angesichts des in weitem Kreisen einzig bekannten Exemplars ohne Titelblatt in der Nationalbibliothek zu Madrid bisher nur vermuthen konnten.

S. 65. Autos von Calderon. Das Auto „ANDRÓMEDA Y PERSEO“ erinnert in den Umrissen einigermaassen an „FORTUNAS DE ANDRÓMEDA Y PERSEO“, das Auto „PSÍQUIS Y CUPIDO“ (abgedruckt im zweiten Bande der Ausgabe von 1717) an „NI AMOR SE LIBRA DE AMOR“. Ganz verschieden ist ein anderes Auto Calderon's mit dem gleichen Titel: „PSÍQUIS Y CUPIDO“, welches im ersten Bande der Ausgabe von 1717 abgedruckt ist.

S. 265. Gallegos (Manuel de). Die Notizen über diesen Dichter finden sich an passenderer Stelle in Band I, S. 457.

S. 285. Quellen der altspanischen Dramatiker. Bei „LA LAVANDERA DE NÁPOLES, FELIPA CATANEA“ referirt Herr von Schack auf d'Egly, „*Histoire des Rois des deux Siciles*“ (ein späteres Werk) und Boccaccio's „*De casibus virorum illustrium*“ etc., aber das Dichtertriumvirat hat entschieden eher das in unserm Text angezogene Werk von Mártir Rizo, als den Boccaccio, benutzt. Es mag bei dieser Gelegenheit erwähnt werden, dass sich der Verfasser stets auf Angabe der Quellen beschränkt hat, welche die betreffenden Dramatiker wahrscheinlicher Weise vor Augen gehabt haben; die Urquellen oder weit abliegende Werke anzuziehen, wie es mehrfach geschehen ist, hat wenig Zweck, da die altspanischen Dramatiker ohne Zweifel immer zu dem Nächstliegenden, d. i. zu zeitgenössischen Uebersetzungen, Compilationswerken u. s. w. (in der zweiten Periode auch zu dramatischen Vorbildern) griffen. Um einige Beispiele anzuführen, hat Lope de Vega bei seinem „BARLAN Y JOSAFÁ“ gewiss nicht die ältere lateinische Version des Romans, sondern die 1608 erschienene spanische Uebersetzung desselben vor Augen gehabt; Calderon benutzte in „ARGENIS Y POLIARCO“ nicht den lateinischen Originalroman des Barclay, sondern eine von dessen 1626 veröffentlichten castilianischen Uebersetzungen; Montalvan folgte in

seinem „AMOR, PRIVANZA Y CASTIGO Y FORTUNAS DE SEYANO“ nicht etwa dem Tacitus (Annales 4, Kap. 1—3 u. a. a. O.), sondern dem 1621 veröffentlichten Buche „*Vida de Elio Seyano*“ u. s. w. Wie nahe diese Stoffe den Dichtern oftmals lagen, geht beispielsweise daraus hervor, dass Montalvan's „EL MARISCAL DE BIRON“ schon 1632 im 25. Bande der „*Diferentes*“ vorkommt (in verlorenen Drucken früherer Bände der gleichen Sammlung vielleicht noch eher), während seine muthmaassliche Quelle „*Historia trágica de la vida del Duque de Biron*“ 1629 erschienen war. Des gleichen Dichters Drama „LOS AMANTES DE TERUEL“, welches offenbar dem gleichbetitelten Stücke im zweiten Bande Tirso (1627) seine Entstehung verdankt, erschien 1635 im ersten Bande der Comödien seines Autors u. s. w. — Ebenso ist bei den mythologischen Stoffen nicht vorauszusetzen, dass Lope, Calderon und ihre Schüler etwa zu den griechischen und römischen Classikern zurückgegriffen hätten, vielleicht den Ovid ausgenommen. Im Gegentheil macht ihre Behandlung des Originals den Eindruck, als ob ihnen die von den Studienjahren noch zurückgebliebene Erinnerung, aufgefrischt durch das Drama eines Collegen oder die Lektüre eines der vielen zeitgenössischen erzählenden Gedichte mythologischen Inhalts, die Anregung zu ihren Stücken dieser Gattung gegeben hätte.

S. 312. Der ungeheuere Einfluss, welchen die altspanische Dramatik auf die französische ausübte, ist in Ad. Puibusque's interessantem Werke „*Histoire comparée des littératures espagnole et française*“ (Paris 1843) in erschöpfender Weise dargelegt worden.

---

# REGISTER

## DER IN VORLIEGENDEN WERKE BESPROCHENEN DRAMEN.

(Die eingeklammerten Ziffern bezeichnen die Stellen, an welchen von den betreffenden Stücken nur beiläufig die Rede ist.)

### A.

Abogada de los ojos, Santa Lucía. (Los ojos del Cielo.) Justiniano. I. 457.  
 Abogar por su ofensor y Baron del Pinel. Cañizares. II. 299.  
 Aborrecer amando. (Aborrecer lo que quiere.) Montalvan. I. 449.  
 Aborrecer lo que quiere. (Aborrecer amando.) Montalvan. I. 449.  
 Abraham castellano y Blason de los Guzmanes. Hoz y Mota. II. 241.  
 Abre el ojo. Rojas Zorrilla. II. 130.  
 Absalon (Tragedia de). Diaz Tanco. (I. 56.)  
 Absalon (Tragedia de). Malara. (I. 56.)  
 A buen padre, mejor hijo. (Antíoco y Seleuco.) Moreto. II. 174.  
 A cada paso un peligro. Los Figueroas. II. 204.  
 Acaso y el error. Calderon. II. 53.  
 Acero de Madrid. Lope. (II. 173.)  
 Acertar pensando errar. (Ello es hecho.) Rosete. II. 216.  
 A cual mejor, confesada y confesor. Cañizares. II. 300.  
 Adán ó la creacion del mundo. G. de la Fuente. I. 457.  
 A Dios por razon de estado. (Auto.) Calderon. II. 66.  
 Adonis y Venus. (Venus y Adonis.) Lope. I. 199.  
 Adúltera penitente. Moreto, Matos & Cáncer. II. 286.  
 Adúltera virtuosa. Mira de Amescua. I. 319.  
 Adversa fortuna de Don Alvaro de Luna. (Tirso II. Bd.) I. 375.  
 Adversa fortuna del Caballero del Espíritu Santo. Grajales. I. 267.  
 Adversa fortuna del Infante Don Fernando de Portugal. Lope. II. 14.  
 Adversa fortuna del muy noble caballero Ruy Lopez de Avalos. Poyo. I. 276.  
 Afanador el de Utrera. Belmonte. I. 431.  
 Afectos de odio y amor. Calderon. II. 41. (II. 70. 306.)  
 Agradecer y no amar. Calderon. II. 41.  
 A gran daño, gran remedio. Villayzan. I. 440.  
 Agravio agradecido. M. de los Reyes. I. 461.  
 Agua mansa. (Guárdate del agua mansa.) Calderon. II. 52.  
 A igual agravio no hay duelo. Cuenca. II. 262.

Alba y el Sol. Luis Velez. I. 287.  
 Al buen callar llaman Sancho. (El celoso prudente.) Tirso. I. 369.  
 Alcaide de sí mismo. Calderon. II. 46.  
 Alcaide de Zalamea. (El garrote más bien dado.) Calderon. (I. 190.) II. 36. (II. 170.)  
 Alcaide de Zalamea. Lope. II. 38.  
 Alcázar del Secreto. Solís. II. 150.  
 Alejandra. Lup. Leonardo de Argensola. I. 71.  
 Algunas hazañas del Marqués de Cañete. 9 Autoren. (II. 289.)  
 Alma (Auto da). Gil Vicente. I. 29.  
 Almenas de Toro. Lope. (I. 81.) I. 185.  
 Al noble su sangre avisa. Paz. II. 272.  
 A lo hecho no hay remedio. (El príncipe de los montes.) Montalvan. I. 449.  
 A lo que obliga el honor. Enriquez Gomez. II. 107.  
 A lo que obliga el honor y duelo contra su padre. (Por acrisolor su honor, competidor hijo y padre.) Cañizares. II. 297.  
 A lo que obliga el ser rey. Luis Velez. I. 295.  
 A lo que obligan los celos. Enriquez Gomez. II. 106.  
 A lo que obliga un agravio. Matos & Villaviciosa. (I. 133. 135.) II. 281.  
 Al pasar del arroyo. Lope. I. 166.  
 Allá darás, rayo. Lope. I. 112. (I. 115.)  
 Allá se verá. (La tia de la menor.) Matos. II. 195.  
 Allá van leyes, do quieren reyes. G. de Castro. I. 230. (II. 288.)  
 Amadis de Gaula. Gil Vicente. I. 30.  
 Amadis y Niquea. F. de Leyva. II. 211.  
 Amado y aborrecido. Calderon. II. 41.  
 Amante astrólogo. (El astrólogo fingido.) Calderon. II. 51.  
 Amante más cruel y la amistad ya difunta. Ulloa. II. 274.  
 Amantes de Cartago. Aguilar. I. 245.  
 Amantes de Salerno. Añorbe. II. 302.  
 Amantes de Teruel. Montalvan. I. 445. (II. 324.)  
 Amantes de Teruel. (Tirso II. Bd.) I. 373. (II. 324.)  
 Amantes de Teruel. Rey de Artieda. I. 63.  
 Amantes portugueses. Lozano. II. 267.  
 Aman y Mardoqueo. (La borca para su dueño.) Godínez. I. 435.  
 Amar ántes de nacer. (La paloma dominica.) I & II. Acevedo. II. 311.

- Amar despues de la muerte. (El Tuzaní de la Alpujarra.) Calderon. II. 29.  
 Amar es saber vencer. Zamora. II. 294.  
 Amar por arte mayor. Tirso. I. 365. (II. 48.)  
 Amar por fuerza de estrella. (El Portugués en Hungría.) Cordero. II. 258.  
 Amar por razon de estado. Tirso. I. 361.  
 Amar por señas. Tirso. I. 360. (II. 50.)  
 Amar sin ver. Martinez. II. 137.  
 Amar y no agradecer. Salgado. II. 273.  
 Amazonas. Solís. II. 150.  
 Amazonas de España. Juan del Castillo. II. 257.  
 Amazonas en las Indias. Tirso. I. 343.  
 Amigo, amante y leal. Calderon. II. 43.  
 Amigo el enemigo. Cepeda. I. 457.  
 Amistad castigada. Alarcon. I. 385.  
 Amo criado. (Donde hay agravios, no hay celos.) Rojas Zorrilla. II. 124.  
 Amor al uso. Solís. II. 147.  
 Amor bandolero. Lope. I. 122.  
 Amor cómo ha de ser. Cubillo. II. 99.  
 Amor constante. G. de Castro. I. 224.  
 Amor con vista y cordura. Enriquez Gomez. II. 108.  
 Amor en vizcaíno, los celos en francés y Torneos de Navarra. Luis Velez. I. 295.  
 Amor es arte de amar. Solís. (II. 147.)  
 Amor es naturaleza. Montalvan? I. 449.  
 Amor es oculta fuerza. Cienfuegos. II. 306.  
 Amor es todo invencion: Júpiter y Anfitrión. Cañizares. II. 300.  
 Amor hace discretos. (De una causa dos efectos.) Calderon. II. 44.  
 Amor hace hablar los mudos. Matos, Villaviciosa & Zabaleta. II. 287.  
 Amor hace valientes. Matos. II. 189.  
 Amor, honor y poder. (Industrias contra el poder.) Calderon. II. 40. 59.  
 Amor, ingenio y mujer. Mirz de Amescua. I. 317.  
 Amor, ingenio y mujer. (La tercera de sí misma.) Mira de Amescua. I. 317.  
 Amor, ingenio y mujer. (Burlesca.) Suarez de Deza. II. 274.  
 Amor, lealtad y ventura. Matos. II. 189.  
 Amor más desgraciado, Céfaló y Pocris. Salazar. II. 239.  
 Amor médico. Tirso. I. 358.  
 Amor, pleito y desaffo. (Ganar amigos.) Alarcon. I. 389.  
 Amor, privanza y castigo y Fortunas de Seyano. Montalvan. I. 444.  
 Amor puesto en razon. Villaviciosa. II. 276.  
 Amor secreto hasta celos. Lope. I. 163.  
 Amor y celos hacen discretos. Tirso. I. 360.  
 Amor y el amistad. Tirso. I. 362. (I. 366. 371. 373. II. 166.)  
 Amor y honor. Belmonte. I. 430.  
 Amor y obligacion. Moreto. II. 171.  
 Amor y obligacion. Solís. (II. 147.)  
 Amotinados de Flándes. Luis Velez. I. 288.  
 Amparar al enemigo. Solís. II. 148.  
 Amparo de los hombres. Mira de Amescua. I. 313.  
 Andrómeda y Perseo. (Auto.) Calderon. II. 65. (II. 323.)  
 Angel, lego y pastor: San Pascual Bailon. Fernandez. II. 307.  
 Anillo de Gíges y mágico rey de Lidia. I. & II. Cañizares. II. 298.  
 Animal profeta: San Julian. Mira de Amescua. I. 322.  
 Antes que te cases, mira lo que haces. (El examen de maridos.) Alarcon. I. 391.  
 Antes que todo es mi amante. (La invencible Castellana.) Cañizares. II. 297.  
 Antes que todo es mi amigo. Zárate. II. 233.  
 Antes que todo es mi dama. Calderon. II. 47.  
 Anticristo. Alarcon. (I. 381.) I. 393.  
 Antiocho y Seleuco. (A buen padre, mejor hijo.) Moreto. II. 174.  
 Antona Garcia. Tirso. I. 365. (II. 298.)  
 Anzuelo de Fenisa. Lope. I. 157.  
 Añasco el de Talavera. Cubillo. II. 103.  
 Apolo y Climene. Calderon. II. 30.  
 Aquilana. Torres Naharro. I. 35.  
 Aquiles. Tirso. I. 344. (II. 31. 141.)  
 Aquiles. (El Caballero Dama.) Monroy. II. 141.  
 Arauco domado. Lope. I. 189.  
 Arbol del mejor fruto. (Auto.) Calderon. (II. 25.) II. 65.  
 Arbol del mejor fruto. Tirso. I. 344.  
 Arca de Noé. Cáncer, Martinez & Rosete. II. 288.  
 Arcadia en Belen y Amor el mayor hechizo. Guzman Matos. II. 266.  
 Argenis y Poliarco. Calderon. II. 33.  
 Aristómenes Mesenio. Alfaro. (II. 89.) II. 252.  
 Armas de la hermosura. Calderon. II. 27. (II. 58. 284.)  
 Armelina. Lope de Rueda. I. 41.  
 Asalto de Mastrique por el principe de Parma. Lope. I. 190.  
 A secreto agravio, secreta venganza. (Vengarse en fuego y en agua.) Calderon. (I. 369.) II. 9. (II. 73.)  
 A ser rey enseña un ángel. II. 277.  
 Asombro de la Francia, Marta la Romorantina. I. & II. Cañizares. II. 298.  
 Asombro de Turquía y valiente toledano. Luis Velez. I. 293.  
 Aspidés de Cleopatra. Rojas Zorrilla. II. 119.  
 Aspidés hay basiliscos. Zamora. II. 294.  
 Astrólogo fingido. (El amante astrólogo.) Calderon. II. 51.  
 Asturianas. (Las famosas Asturianas.) Lope. I. 182.  
 Asturiano en Madrid. (De los hechizos de amor, la música es el mayor.) Cañizares. II. 299.  
 A su tiempo el desengaño. Matos. II. 191.  
 Atila, azote de Dios. Luis Velez. I. 289.  
 Atila furioso. Virués. I. 69.  
 Atreo desdichado. Oteiza. I. 460.  
 Audiencias del rey Don Pedro. I. 122. (I. 162.)  
 A un castigo dos venganzas. Montalvan. I. 448.  
 Aún de noche alumbra el sol. Godinez. I. 437.  
 A un tiempo rey y vasallo. II. 288.  
 A un traidor dos alevosos. Cunedo. II. 265.  
 Aurelia. Timonedá. I. 43.  
 Auristela y Lisidante. Calderon. II. 33.  
 Aurora del sol divino. Sedeño. II. 273.  
 Aurora en Copacabana. Calderon. II. 22.  
 Austria en Jerusalem. Cándamo. II. 248.  
 Auto del Emperador Juveniano. I. 426. (II. 320.)  
 Aventuras de Don Juan de Alarcos. (Don Juan de Castro. II.) Lope. I. 141.  
 Aventuras de Grecia. (Don Florisel de Niquea.) Montalvan. I. 451.  
 Aventuras del hombre. (Auto.) Lope. I. 208.  
 Avergüelo Vargas. (Del mal el ménos.) Tirso. I. 362.  
 Azote de su patria. (El esclavo de su hijo.) Moreto. II. 183.



## B.

Balcones de Madrid. Tirso. I. 368.  
 Banda de Castilla y duelo contra sí mismo. Cañizares. II. 297.  
 Banda y la flor. (Hacer del amoragravio.) Calderon. II. 47.  
 Bandido más honrado y que tuvo mejor fin. G. Suarez. II. 310.  
 Bandolero Solposto. Rojas, Cáncer & Rosete. II. 288.  
 Bandos de Rávena y fundación de la Camándula. Matos. II. 190.  
 Bandos de Verona: Montescos y Capeletes. Rojas Zorrilla. II. 121.  
 Bandos de Vizcaya. Rosete. II. 216.  
 Baños de Argel. Cervantes. I. 329.  
 Barca do Inferno (Auto da). G. Vicente. I. 29.  
 Barlan y Josafá. Lope. I. 200. (II. 317).  
 Basta callar. Calderon. II. 41. (II. 49).  
 Basta intentarlo. Godínez. I. 438.  
 Bastardo de Ceuta. Grajales. I. 269. (I. 267. 336.)  
 Bastardo Mudarra. Lope. I. 184. (II. 188).  
 Batalla de las Navas. Lamiñi. II. 267.  
 Batalla del honor. Lope. I. 146. (I. 459).  
 Batalla de Pavia y prisión del rey Francisco. Monroy. II. 139.  
 Batuecas del Duque de Alba. Lope. I. 104.  
 Beata enamorada. (Marta la piadosa.) Tirso. I. 366.  
 Beligera Española. R. de Turia. I. 250.  
 Bella Aurora. Lope. I. 197.  
 Benavides (Los). Lope. I. 188.  
 Bernardo del Carpio en Francia. Linaño. II. 267.  
 Bien vengas mal, si vienes solo. Calderon. II. 47.  
 Bizarrias de Belisa. Lope. I. 163.  
 Blason de Don Ramiro. L. de Guzman. II. 266.  
 Boba para los otros y discreta para sí. Lope. I. 154. (I. 317. II. 307.)  
 Bobo del Colegio. Lope. I. 171.  
 Boda entre dos maridos. Lope. (I. 157.)  
 Brabonel. Linaño. (I. 458.)  
 Bruto ateniense. G. de Mesa. I. 459.  
 Bruto de Babilonia. Moreto, Matos & Cáncer. II. 286.  
 Buena guarda. Lope. I. 171. (II. 216.)  
 Buen caballero, maestre de Calatrava. J. B. de Villegas. I. 336.  
 Buen vecino. Lope. I. 122.  
 Burladora burlada. R. de Turia. I. 249.  
 Burlador de Sevilla. Tirso. (I. 143.) I. 366. (II. 261. 291.)

## C.

Caballero (El). Moreto. II. 167.  
 Caballero bobo. G. de Castro. I. 224.  
 Caballero dama. (El Aquiles.) Monroy. II. 141.  
 Caballero de Gracia. Tirso. I. 348.  
 Caballero de Illescas. Lope. I. 171.  
 Caballero del milagro. Lope. 166.  
 Caballero del Sacramento. Lope. (II. 166.)  
 Caballero del Sacramento. Moreto. II. 166.  
 Caballero sin nombre. Mira de Amescua. I. 320.  
 Cabellos de Absalon. Calderon. (I. 8. 347.) II. 24. 70.  
 Cada cual á su negocio. (Hacer cada uno lo que debe.) Cuellar. II. 198.  
 Cada cual con su cada cual. Fernandez de Leon. II. 245.

Cada loco con su tema. Mendoza. I. 408.  
 Cada uno con su igual. Blas de Mesa. II. 268.  
 Cada uno es linaje aparte y los Mazas de Aragon. Zamora. II. 293.  
 Cada uno para sí. Calderon. II. 47.  
 Cadenas del demonio. Calderon. II. 21. (II. 56.)  
 Caer para levantar. Moreto, Matos & Cáncer. (I. 309.) II. 286.  
 Cain de Cataluña. Rojas Zorrilla. II. 116.  
 Callar hasta la ocasion. Huriado y Cisneros. II. 266.  
 Callar siempre es lo mejor. Matos. II. 191.  
 Camila (Coloquio de). Lope de Eueda. I. 41.  
 Campana de Aragon. Lope. I. 187. (II. 275.)  
 Cananea (Auto da). Gil Vicente. I. 29.  
 Canas en el papel y dudosos en la venganza. G. de Castro. I. 227.  
 Canto junto al encanto. Barrios. II. 217.  
 Capitan prodigioso y Principe de Transilvania. Luis Velez. I. 291. (II. 281.)  
 Carbonera (La). Lope. I. 158.  
 Carbóneros de Francia y Reina Sevilla. Mira de Amescua. I. 303. (II. 319.)  
 Cardenal de Belen. Lope. I. 207.  
 Carlos V. sobre Túnez. Cañizares. II. 298.  
 Carro del Cielo. Calderon. (II. 2. 53. 251.)  
 Casa con dos puertas. Calderon. II. 48. (II. 50. 70.)  
 Casa de los celos y Selvas de Ardenia. Cervantes. I. 325.  
 Casamiento en la muerte y hechos de Bernardo del Carpio. Lope. I. 182.  
 Casarse por vengarse. Rojas Zorrilla. II. 114.  
 Castelvines y Montes. Lope. I. 162. (II. 121. 317.)  
 Castigando premia amor. Zamora. II. 294.  
 Castigar por defender. Rodrigo de Herrera. I. 427.  
 Castigar por defender. Rodrigo de Herrera. (Burlasca.) I. 427.  
 Castigo de la miseria. Hoz y Mota. II. 243.  
 Castigo del pensèque. Tirso. I. 359. (II. 60. 165.)  
 Castigo sin venganza. Lope. I. 86. (I. 116.)  
 Castillo de Lindabridis. Calderon. II. 33.  
 Catalan Serrallonga. Coello, Luis Velez & Rojas. II. 288.  
 Católico Perseo. San Jorge. Arboleda. II. 253.  
 Cautela contra cautela. (Tirso II. Bd.) I. 373. (I. 386. II. 166.)  
 Cautela en la amistad. (Cautelas son amistades.) Godínez. I. 436.  
 Cautelas son amistades. (La cautela en la amistad.) Godínez. I. 437.  
 Cautivos de Argel. (Los esclavos de Argel.) Lope. I. 110.  
 Céfal y Pocris. (Celos aún del aire matan.) Calderon. II. 32.  
 Céfal y Pocris. (Burlasca.) Calderon. II. 32. (II. 56.)  
 Cegar para ver mejor, San Franco de Sena. Moreto. II. 183.  
 Cegar para ver mejor, Santa Lucía. Amb. de Arce. II. 253.  
 Celestina (La). Fernando de Rojas y? I. 38.  
 Celestina. Calderon. (II. 53.)  
 Celosa de sí misma. Tirso. I. 360. (II. 166. 194. 232.)  
 Celos aún del aire matan. Calderon. II. 32.  
 Celos con celos se curan. Tirso. I. 364.  
 Celos de San José. Monroy. II. 145.  
 Celos en el caballo. Enciso. I. 401.  
 Celos hasta los cielos y desdichada Estefania. Luis Velez. I. 293.

- Celos, honor y cordura. Ant. Coello. II. 89.  
 Celos no ofenden al sol. Enriquez Gomez. II. 108.  
 Celoso Extremeño. Ant. Coello. II. 84.  
 Celoso prudente. (Al buen callar llaman Sancho.) Tirso. I. 369.  
 Celos son bien y ventura. (San Albano.) Godinez. I. 435.  
 Cena de Baltasar. (Auto.) Calderon. II. 67. (II. 181.)  
 Cena del rey Baltasar. Moreto. II. 181. (II. 182.)  
 Cerco de Pavia y prision del rey Francisco. Tárrega. I. 241.  
 Cerco de Rodas. Tárrega. I. 241.  
 Cerco de Roma por el rey Desiderio. Luis Velez. I. 289.  
 Cerco de Santa Fé. Lope. I. 182.  
 Cerco de Túnez y ganada de la Goleta. Juan Sanchez. I. 266.  
 Cerco de Túnez y ganada de la Goleta. Anónimo. I. 266.  
 Cerco de Viena y socorro por Carlos V. Lope? II. 124.  
 Cerco de Zamora por el Cid. Diamante. II. 219.  
 Cerco de Zamora. (No está en matar el vencer.) Matos. II. 188. (II. 220.)  
 Certámen de amor y celos. Calderon. (II. 2. 53.)  
 Chico Baturi. Huerta, Cáncer & Rosete. II. 288.  
 Cid. (Dos comedias.) Liñan. (I. 458.)  
 Cielo por los cabellos. A. de Mesa. II. 268.  
 Ciencias impiden traiciones. Bolea Alvarado. II. 305.  
 Cinco (Las) blancas de Juan de Espera en Dios. Huerta. I. 457.  
 Cinco venganzas en una. Ayala. II. 254.  
 Circe de dos coronas. II. 311.  
 Cisma de Inglaterra. Calderon. II. 28.  
 Ciudad san Dios. (El inobediente.) Claramonte. I. 332.  
 Comedia del Rosario. Pedro Diaz. I. 464.  
 Comedia venatoria. Góngora. I. 338.  
 Comendadores de Córdoba. Lope. I. 96. (II. 96.)  
 Como amante y como honrada. Montalvan. I. 449.  
 Cómo ha de ser el privado. Quevedo. (I. 461.)  
 Cómo han de ser los amigos. Tirso. I. 366.  
 Como noble y ofendido. Ant<sup>o</sup> de la Cueva. II. 262.  
 Como padre y como rey. Montalvan. I. 447.  
 Cómo se curan los celos y Orlando furioso. Cándamo. II. 250.  
 Cómo se engañan los celos. Delgado. II. 306.  
 Cómo se engañan los ojos. J. B. de Villagas. I. 333.  
 Cómo se vengan los nobles. (La prudencia en el castigo.) Lope. I. 116.  
 Cómo se vengan los nobles. (El testimonio vengado.) Lope. I. 117. (II. 175.)  
 Cómo se vengan los nobles. Moreto. II. 175.  
 Competidores y amigos. Huerta. I. 457.  
 Con amor no hay amistad. Matos. II. 190.  
 Con amor no siempre la verdad es lo mejor. Botello. II. 305.  
 Conde Alarcos. G. de Castro. I. 222.  
 Conde Alarcos. Mira de Amescua. I. 308.  
 Conde de Castilla. Liñan. (I. 458.)  
 Conde de Irua. G. de Castro. I. 223.  
 Conde de Saldaña. I. Cubillo. II. 102.  
 Conde de Saldaña y Hechos de Bernardo del Carpio. II. Cubillo. II. 102.  
 Conde de Sex. (Darla vida por su dama.) II. 79.  
 Conde Fernan Gonzalez. Lope. I. 181.  
 Conde Lucanor. Calderon. II. 33.  
 Condenado de amor. Calderon. II. 54. (II. 56.)  
 Condenado por desconfiado. Tirso. I. 343. (II. 184. 216.)  
 Conde Partinuplés. Ana Caro. II. 257. (II. 193.)  
 Condesa bandolera. Tirso. I. 348.  
 Condesa de Belflor. (El perro del hortelano.) Lope. I. 166.  
 Confesion con el demonio. Torre y Sevil. (II. 235.) II. 274.  
 Confusion de un jardin. Moreto. II. 171.  
 Con quien vengo, vengo. Calderon. II. 47. (II. 72.)  
 Conquista de Cuenca. Rosete. II. 216.  
 Conquista de las Molucas. Fernandez de Leon. II. 245.  
 Conquista de Méjico. Zárate. II. 234.  
 Constanca de Arcelina. Juan de la Cueva. I. 60.  
 Con su pan se lo coma. Lope. I. 172.  
 Contra el amor no hay engaños. Enriquez Gomez. II. 108.  
 Contra su suerte ninguno. Malo de Molina. II. 268.  
 Contra valor no hay desdicha. Lope. I. 192.  
 Cornelia. (Comedia.) Timoneda. I. 43.  
 Corona en tres hermanos. Vera Tassis. (I. 187.) II. 275.  
 Corona merecida. Lope. I. 144.  
 Corona pretendida y Rey perseguido. Poyo. I. 279.  
 Coronista más grande. I. II. Armesto. II. 303.  
 Corsaria catalana. Matos. II. 192.  
 Corsario Barbaroja y huérfano desterrado. Juan Sanchez. I. 266.  
 Corte en el valle. Matos, Avellaneda & Villaviciosa. I. 287.  
 Cortesana en la sierra. Matos, Diamante y Juan Velez. II. 287.  
 Córtes de la muerte. Carvajal y Hurtado de Toledo. I. 50.  
 Costanza. Castillejo. I. 37.  
 Cristo de los milagros. (Santo Cristo de Cabrilla.) Moreto. II. 182.  
 Cruel Casandra. Virués. I. 69.  
 Crueldad por el honor. Alarcon. I. 391.  
 Cruz de Caravaca. Diamante. II. 224.  
 Cruz de Oviedo. Liñan. (I. 458.)  
 Cruz en la sepultura. (La devocion de la Cruz.) Calderon. II. 22. 23.  
 Cruz hallada y triunfante. Sicardo. II. 274.  
 ¿Cuál es afecto mayor? Cándamo. II. 248.  
 ¿Cuál es mayor perfeccion? Calderon. II. 44.  
 Cuando no se aguarda y Principe tonto. F<sup>o</sup> de Leyva. II. 212.  
 Cuántas veo, tantas quiero. Avellaneda & Villaviciosa. II. 254.  
 Cuánto mienten los indicios. Diamante. (II. 40.) II. 223.  
 Cuánto se estima el honor. G. de Castro. I. 226.  
 Cuatro prodigios de amor. Mira de Amescua. I. 321.  
 Cuatro Tiempos (Auto de los). Gil Vicente. I. 28.  
 Cubo de la Almudena. (Auto.) Calderon. (II. 63.)  
 Cuentas del gran Capitan. Lope. I. 189. (II. 298.)  
 Cuentas del gran Capitan. Cañizares. II. 295. 298.  
 Cuerdo loco. Lope. I. 171.  
 Cueva de Salamanca. Alarcon. I. 333.

Cueva y castillo de amor. F<sup>o</sup> de Leyva. II. 211.  
 Culpa busca la pena y el agravio la venganza. Alarcon. I. 392.  
 Culpa más provechosa. F. de Villegas. II. 225.  
 Cumplirle á Dios la palabra. Diamante. II. 223.  
 Cumplir con su obligacion. Montalvan. I. 449.  
 Cumplir dos obligaciones. (La obligacion á las mujeres.) Luis Velez. I. 294.  
 Curioso impertinente. G. de Castro. I. 227.  
 Custodio de la Hungría, San Juan Capistrano. Zamora. II. 294.

## D.

Dalles con la entretenida (véase „Darles“ etc.). I. 297.  
 Dama boba. Lope. I. 163.  
 Dama Capitan. Los Figueroas. II. 205.  
 Dama Corregidor. Villaviciosa & Zabaleta. (II. 210.) II. 281.  
 Dama del olivar. Tirso. I. 348.  
 Dama Duende. Calderon. II. 49.  
 Dama Presidente. F<sup>o</sup> de Leyva. II. 209.  
 Danza de la Muerte. Pedraza. I. 50.  
 Dar con la misma flor. (Quién engaña más á quién.) Alarcon. I. 385.  
 Dar la vida por su dama. (El Conde de Sex.) Felipe IV? II. 79.  
 Darles con la entretenida. (Diego García de Paredes.) Luis Velez. I. 297.  
 Darlo todo y no dar nada. Calderon. II. 26.  
 Dar tiempo al tiempo. Calderon. II. 43.  
 De comedia no se trate. Cañizares. II. 299.  
 De cosario á cosario. Lope. I. 125. (II. 159.)  
 ¿De cuándo acá nos vino? Lope. I. 169. (II. 173.)  
 De este agua no beberé. Claramonte. (I. 161.) I. 330.  
 Defensa en la verdad. Lope. I. 124.  
 Defensora de la Reina de Hungría. Zárate. II. 236.  
 Defensor de la Virgen. Vergara. I. 463.  
 Defensor del Peñon. Diamante. II. 222.  
 Defensor de su agravio. Moreto. II. 161.  
 De fuera vendrá. Moreto. (I. 170.) II. 173.  
 Dejar dicha por más dicha. (Mudarse por mejorarse.) Alarcon. I. 384.  
 Dejar por amor venganzas. C. de Morales. II. 269.  
 Dejar un reino por otro. (Los tres soles de Madrid.) II. 144.  
 Del cielo viene el buen rey. R. de Herrera. I. 425. (II. 277.)  
 Del enemigo el primer consejo. Tirso. I. 361.  
 Delincuente sin culpa y bastardo de Aragon. Matos. II. 191.  
 Del mal el menos. (Averíguelo Vargas.) Tirso. I. 362.  
 Del mal lo menos. Lope. I. 115.  
 Del mal lo menos. Folch de Cardona. II. 257.  
 De los hechizos de amor etc. Cañizares. II. 299.  
 De lo vivo á lo pintado. Claramonte. I. 331.  
 Del rey abajo, ninguno. (García del Castañar.) Rojas Zorrilla. (II. 60.) II. 111.  
 Desafío de Carlos V. Rojas Zorrilla. II. 123.  
 Desagravios de Cristo. Cubillo. II. 102. (II. 228.)  
 Desagravios de María. Calderon. II. 54. (II. 56.)  
 Desden con el desden. Moreto. (I. 124. 126. 127. 156. 319.) (II. 126. 154. 160. 193.) II. 156.

Desden vengado. Lope. I. 173.  
 Desde Toledo á Madrid. Tirso. I. 368.  
 Desdichada Estefanía. Lope. I. 93. (I. 293.)  
 Desdicha de la voz. Calderon. II. 46. (II. 76.)  
 Desdichado en fingir. Alarcon. I. 384.  
 Desdichados dichosos. Campo. II. 256.  
 Deseado príncipe de Asturias. Hoz y Mota. (II. 175.) II. 240.  
 Desengaño dichoso. G. de Castro. I. 224.  
 Desgraciada Raquel. (La Judía de Toledo.) Diamante? II. 220.  
 Desgracias del rey don Alfonso el Casto. Mira de Amescua. I. 304.  
 Despertar á quien duerme. Lope. I. 165. (II. 166.)  
 Despreciada querida. J. B. de Villegas. I. 334.  
 Desprecios en quien ama. Montalvan. I. 450.  
 Destruccion de Constantinopla (Tragedia de la). Lasso de la Vega. (I. 70.)  
 Destruccion de Troya. Monroy. II. 141.  
 De una causa dos efectos. (Amor hace discretos.) Calderon. II. 44.  
 De un castigo dos venganzas. (A un castigo dos venganzas.) Montalvan. I. 448.  
 Devocion de la Cruz. (La Cruz en la sepultura.) Calderon. II. 22. 23.  
 Devocion de la Misa. Luis Velez. I. 296. (I. 304.)  
 Devocion de la Misa. (Auto.) Calderon. II. 65.  
 Devocion del Angel de la Guarda. Matos. II. 190.  
 Diablo está en Cantillana. Luis Velez. (I. 161.) I. 294.  
 Diablo niño. (El niño diablo.) Luis Velez. I. 299.  
 Diablo predicador y mayor contrario amigo. Belmonte? I. 431. (II. 267.)  
 Diablos son las mujeres. I. 454.  
 Diciembre por Agosto. Juan Velez. II. 152.  
 Dicha por malos medios. G. de Avila. I. 424.  
 Dicha y desdicha del nombre. Calderon. II. 48.  
 Dichoso desdichado. Espinosa Malagon. II. 227.  
 Dido y Eneas. G. de Castro. I. 223. (II. 225.)  
 Diego García de Paredes. (Darles con la entretenida.) Luis Velez. I. 297.  
 Difunta pleiteada. II. 122.  
 Dime mentira, sacarás verdad. M. de los Reyes. I. 461.  
 Dineros son calidad. Lope. I. 143. (II. 288.)  
 Dios hace justicia á todos. F<sup>o</sup> de Villegas. II. 225.  
 Discreta enamorada. Lope. I. 169. (II. 195.)  
 Discreto porfiado. J. B. de Villegas. I. 337.  
 Divino Africano. Lope. I. 207. (II. 317.)  
 Divino Nazareno Sanson. Montalvan. I. 444.  
 Divino Orfeo. (Auto.) Calderon. II. 65.  
 Doctor Carlino. Góngora. I. 338. (II. 148.)  
 Doctor Carlino. Solís. II. 148.  
 Dómine Lucas. Cañizares. II. 299.  
 Donaires de Matico. Lope. (I. 462.)  
 Donaires de Pedro Corchuelo. (El qué dirán.) M. de los Reyes. I. 462.  
 Don Belfloran de Grecia. Monroy. II. 141.  
 Doncella de labor. Montalvan. I. 449.  
 Doncellas de Simancas. Lope. I. 184.  
 Donde hay agravios, no hay celos. Rojas Zorrilla. II. 124. (II. 193.)  
 Donde hay valor, hay honor. D<sup>o</sup> de Rosas. I. 462.  
 Donde no está su dueño, está su duelo. G. de Castro. I. 230.  
 Don Diego de Noche. Rojas Zorrilla. II. 129.  
 Don Domingo de Don Blas. (No hay mal que por bien no venga.) Alarcon. I. 391.  
 Don Domingo de Don Blas. Zamora. II. 293.

- Don Duardos. Gil Vicente. I. 30.  
 Don Florisel de Niquea. (Para con todos hermanos, para nosotros amantes.) Montalvan. I. 451.  
 Don Gil de las calzas verdes. Tirso. I. 353. (I. 359.)  
 Don Juan de Castro. I. Lope. I. 141.  
 Don Juan de Castro. II. (Aventuras de Don Juan de Alarcos.) Lope. I. 141. (II. 283.)  
 Don Juan de Espina en su patria. Cañizares. II. 298.  
 Don Juan de Espina en Milan. Cañizares. (I. 384.) II. 298.  
 Don Lúcas del Cigarral. Rojas Zorrilla. II. 130.  
 Don Pedro Miago. Luis Velez. I. 297. (II. 131.)  
 Don Quijote de la Mancha. Calderon. (II. 53.)  
 Don Quijote de la Mancha. G. de Castro. I. 229.  
 Don Sancho el Malo. (II. 165.)  
 Doña Beatriz de Silva. Tirso. I. 350.  
 Doña Inés de Castro. Mejía de la Cerdá. I. 273. (I. 285.)  
 Dos amantes del Cielo. Calderon. II. 21. (II. 321.)  
 Dos Carlos. (Cautelas son amistades.) Godínez. I. 436.  
 Dos filósofos de Grecia. Zárate. II. 235.  
 Dos monarcas de Europa. Salazar y Luna. II. 273.  
 Dos prodigios de Roma. Matos. II. 190.  
 Duelo contra su dama. Cándamo. II. 249.  
 Duelo de honor y amistad. Jac. de Herrera. I. 428.  
 Duelos de amor y lealtad. Calderon. II. 32.  
 Duelos de ingenio y fortuna. Cándamo. II. 250.  
 Duende de Zaragoza. Añorbe. II. 302.  
 Duendes son alcahuetes. I. & II. Zamora. II. 294.  
 Dueño de las estrellas. Alarcon. I. 393.  
 Duque de Viseo. Lope. I. 191.  
 Duquesa constante. Tárrega. I. 242.  
 Duquesa de la Rosa. Alonso de la Vega. (I. 42.)
- E.**
- Eco y Narciso. Calderon. II. 32.  
**Eglogas** de:  
 Juan de la Encina. I. 23. 24.  
 Lúcas Fernandez. I. 25.  
 Ejemplo de casadas. Lope. I. 170.  
 Ejemplo mayor de la desdicha. Mira de Amescua. I. 308.  
 Eleccion por la virtud. Tirso. I. 344. (II. 190.)  
 Elegir al enemigo. Salazar. II. 238.  
 Elisa Dido. Virués. I. 70.  
 El pretender con pobreza. G. de Castro. I. 226.  
 El qué dirán. (Donaires de Pedro Corchuelo.) M. de los Reyes. I. 462.  
 Ello es hecho. (Acertar pensando errar.) Rosete. II. 216.  
 Embustes de Fabia. Lope. I. 195.  
 Emendar yerros de amor. Jimenez de Cisneros. II. 266.  
 Empeños del mentir. Ant. de Mendoza. I. 409.  
 Empeños de seis horas. (Lo que pasa en una noche.) Ant. Coello. II. 89.  
 Empeños de una casa. Juana Inés de la Cruz. II. 262.  
 Empeños de un acaso. Calderon. II. 47.  
 Empeños de un engaño. (Los engaños de un engaño.) Alarcon. I. 385.  
 Empeños de un plumaje. (II. 277.)  
 Emperador fingido. G. Bocángel. II. 254.  
 Empezar á ser amigos. (Hacer del contrario amigo.) Moreto. II. 167.  
 Encantada Melisendra. Añorbe. II. 302.  
 Encanto es la hermosura. Salazar & Vera Tassis. II. 238.  
 Encanto por los celos. Monroy. II. 141.  
 Encanto sin encanto. Calderon. II. 50.  
 Encantos de Bretaña. Castillo Solórzano. I. 377.  
 Encantos de la Culpa. (Auto.) Calderon. II. 65.  
 Encantos de Medea. Rojas Zorrilla. II. 119.  
 Encontráronse dos arroyuelos. Juan Velez. II. 154.  
 Endimion y Diana. Fernandez de Leon. II. 244.  
 Eneas de Dios. (El Caballero del Sacramento.) Moreto. II. 166.  
 En el mayor imposible nadie pierda la esperanza. Moreto. II. 160.  
 En el sueño está la muerte. Guedeja y Quiroga. II. 265.  
 Enemiga favorable. Tárrega. I. 238. (I. 319. II. 162.)  
 Enemigo engañado. Lope. I. 118.  
 Enemigos hermanos. G. de Castro. I. 225. (II. 161.)  
 En esta vida todo es verdad y todo mentira. Calderon. II. 35. (II. 72.)  
 Enfermar con el remedio. Calderon, Luis Velez & Cáncer. II. 284.  
 Engañar con la verdad. De la Fuente. I. 457.  
 Engañar para reinar. Enriquez Gomez. II. 106.  
 Engañarse engañando. G. de Castro. (I. 15.) I. 295.  
 Engaños (Comedia de los). Lope de Rueda. I. 40.  
 Engaños de un engaño y confusion de un papel. Moreto. II. 171.  
 Engaños de un engaño. (Los empeños de un engaño.) Alarcon. I. 385.  
 En Madrid y en una casa. Tirso. I. 359.  
 Entre bobos anda el juego. Rojas Zorrilla. II. 130.  
 Entre el honor y el amor, el honor es lo primero. F<sup>o</sup>. de Leyva. II. 213.  
 Entretenida (La). Cervantes. I. 326.  
 En vano es querer venganzas etc. Furmento. II. 307.  
 Envidias vencen fortunas. Monroy. II. 139.  
 Ermitaño galán y Mesonera del Cielo. Mira de Amescua. I. 316. (II. 229.)  
 Ermitaño galán. Zabaleta. (I. 316.) II. 229.  
 Errar principios de amor. Rosete. II. 215.  
 Escala de la Gracia. Zárate. II. 236.  
 Escándalo de Grecia contra las santas Imágenes. (II. 60.)  
 Escarmientos para el cuerdo. Tirso. I. 365.  
 Esclava de su galán. Lope. I. 164.  
 Esclavo del Demonio. Mira de Amescua. (I. 237. 464.) I. 309. (II. 19. 286.)  
 Esclavo del más impropio dueño. G. Roa. II. 273.  
 Esclavo de su hijo. (El azote de su patria.) Moreto. II. 183.  
 Esclavo en grillos de oro. Cándamo. (II. 246.) II. 247.  
 Esclavos de su esclava. (El hacer bien nunca se pierde.) J. del Castillo. II. 257.  
 Escolástica (La). Llan. (I. 458.)  
 Escondido y la tapada. Calderon. II. 50.



Esforcias de Milan. Martinez. II. 134.  
 Esmeralda del amor. Montalvan ó Rojas? I. 452.  
 Española de Florencia. ¿Diego de Figueroa? II. 202.  
 Español de Oran. Barrios. II. 217.  
 Español entre todas las naciones. Ramon. I. & II. (I. 254.)  
 Español Juan de Urbina. Man. Gonzalez. II. 265.  
 Españoles en Chile. Gonzalez de Bustos. II. 265.  
 Espejo del mundo. Luis Velez. I. 295.  
 Esposo fingido. Tárrega. I. 240. (I. 247.) (II. 270.)  
 Estados mudan costumbres. Matos. II. 194.  
 Estatua de Prometeo. Calderon. II. 32.  
 Esto sí que es negociar. Tirso. I. 356.  
 Estragos de Cupido y dulces flechas de amor. Canton de Salazar. II. 305.  
 Estrella de Monserate. Campo? II. 256.  
 Estrella de Sevilla. Lope. I. 89.  
 Eufemia. Lope de Rueda. I. 39.  
 Euridice y Orfeo. Solís. (I. 200.) II. 150.  
 Exaltacion de la Cruz. Calderon. II. 22. (II. 56. 221.)  
 Exámen de maridos. (Antes que te cases, mira lo que haces.) Alarcon. I. 391.

## F.

Fábula de Perseo. (El Perseo.) Lope. I. 199.  
 Faetonte. (El hijo del sol, Faeton.) Calderon. II. 30.  
 Falso nuncio de Portugal. II. 277.  
 Fama (Auto da). Gil Vicente. I. 27.  
 Fama (La) es la mejor dama. Cifuentes. II. 257.  
 Familiar sin demonio. G. de Avila. I. 424.  
 Famosas Asturianas. Lope. I. 182. (II. 293.)  
 Famosa Toledana. Quirós. I. 461.  
 Farsas de:  
 Fernandez (Lúcas). I. 25.  
 Lopez de Yanguas (Fernan). I. 51.  
 Paris (Juan de). I. 25.  
 Sanchez de Badajoz (Diego). (II. 283.) II. 314.  
 Favorecer á todos y amar á ninguno. (Doña Beatriz de Silva). Tirso. I. 350.  
 Favores del mundo. Alarcon. I. 381.  
 Feira (Auto da). Gil Vicente. I. 29.  
 Fénix de España. San Francisco de Borja. Calleja. (II. 55.) II. 207.  
 Fénix de Salamanca. Mira de Amescua. I. 321.  
 Fénix español, San Lorenzo Mártir. Lozano Estarrues. II. 308.  
 Fé no ha menester armas. R. de Herrera. I. 427.  
 Fé pagada. Ric. de Turia. I. 250.  
 Ferias de Madrid. Lope. I. 170.  
 Fernan Mendez Pinto. Enriquez Gomez. II. 109.  
 Fé se firma con sangre. Zamora. II. 294.  
 Fianza satisfecha. Lope. I. 203.  
 Fiera, el rayo y la piedra. Calderon. II. 30.  
 Fieras afemina amor. Calderon. II. 30.  
 Fieras de celos y amor. Cándamo. II. 251.  
 Filis. Argensola. (I. 71.)  
 Filomena. Timoneda. I. 43.  
 Finezas contra finezas. Calderon. II. 36.  
 Fingida Arcadia. Tirso. I. 363. (II. 284.)  
 Fingida Arcadia. Calderon, Moreto y? II. 284.  
 Fingido verdadero. Lope. I. 197. (II. 309.)  
 Fingir lo que puede ser. Montero de Espinosa. II. 269.

Fingir y amar. Moreto. II. 171.  
 Firme lealtad. Muxet de Solís. II. 459.  
 Firmeza, amor y venganza. A. Francisco. II. 264.  
 Firmezas de Isabela. Góngora. I. 338.  
 Fisicos (Auto dos). Gil Vicente. I. 32.  
 Flores de Don Juan. Lope. (II. 204.)  
 Floresta de enganos. Gil Vicente. I. 26.  
 Florisea. F. de Avendaño. I. 37.  
 Fortuna adversa del Infante Don Fernando de Portugal. Lope. II. 14.  
 Fortuna merecida. (Merecer para alcanzar.) Moreto. II. 169.  
 Fortunas de Andrómeda y Perseo. Calderon. II. 32. (II. 323.)  
 Fortunas trágicas del Duque de Memoransi. Peyron. I. 460. (II. 320.)  
 Fray Diablo. (El diablo predicador.) Lope. I. 431.  
 Fuego de Dios en el querer bien. Calderon. II. 43.  
 Fuente de las virtudes. Carnerero. II. 306.  
 Fuente Ovejuna. Lope. I. 99.  
 Fuerza de amor y venganza. Tapia. II. 274.  
 Fuerza de la costumbre. G. de Castro. I. 226. (II. 225.)  
 Fuerza de la ley. Moreto. II. 174.  
 Fuerza de la sangre. G. de Castro. I. 227.  
 Fuerza de la verdad. Malaspina. II. 267.  
 Fuerza del interés. Aguilar. I. 247.  
 Fuerza lastimosa. Lope. I. 157. (I. 447.)  
 Fundacion de la Orden de Na Sa de la Merced. Tárrega. I. 241.

## G.

Galan Castrucho. (El Rufian Castrucho.) Lope. I. 110.  
 Galan de su mujer. Matos. II. 193.  
 Galan fantasma. Calderon. (I. 14.) II. 51.  
 Galan secreto. (El secreto entre dos amigos.) Mira de Amescua. I. 317.  
 Galan sin dama. Ant. de Mendoza. I. 408.  
 Galan tramposo y pobre. (El tramposo con las damas.) Salas Barbadillo. I. 376.  
 Galan, valiente y discreto. Mira de Amescua. I. 319.  
 Gallardo Español. Cervantes. I. 329.  
 Gallega Mari-Hernandez. Tirso. I. 358.  
 Ganar amigos. (Lo que mucho vale, mucho cuesta.) Alarcon. I. 389.  
 Ganar perdiendo. (Los favores del mundo.) Alarcon. I. 381.  
 Ganar por la mano el juego. Cubillo. (I. 7.) II. 100.  
 García del Castañar. (Del rey abajo, ninguno.) Rojas Zorrilla. II. 111.  
 Garrote más bien dado. (El Alcalde de Zalamea.) Calderon. II. 36.  
 Gata de Mari-Ramos. (El Jardin de Vargas.) Lope. I. 119.  
 Genízaro de España. (El rayo de Andalucía.) I. Cubillo. (I. 7.) II. 101.  
 Genízaro de España. (El rayo de Andalucía.) II. Cubillo. II. 101.  
 Genízaro de Hungría. Matos. II. 189.  
 Gitana de Ménfis, Santa Maria Egipcíaca. Montalvan. I. 444.  
 Gitana melancólica. Aguilar. I. 244.  
 Gitanilla de Madrid. Solís. II. 149.  
 Gloria de los Pizarros. (Palabras á los Reyes.) Luis Velez. I. 288.  
 Gloria de Niquea. Conde de Villamediana. (I. 18.) II. 275.  
 Glorias del mejor siglo. Céspedes. II. 208.  
 Gobernador prudente. G. de Avila. I. 423.  
 Golfo de las Sirenas. Calderon. II. 32.

Gran Cenobia. Calderon. II. 28.  
 Gran Duque de Florencia. (Los Médicos de Florencia.) Enciso. I. 400.  
 Gran mágico de Europa, Sigismundo el Romano. T. B. Sanchez. II. 310.  
 Gran Patriarca de las Indias, Don Juan de Ribera. Aguilar. I. 248.  
 Gran príncipe de Fez. Calderon. II. 14.  
 Gran Rey anacoreta, San Onofre. Lanini. II. 266.  
 Gran Rey de los desiertos, San Onofre. Claramonte. I. 331. (II. 266.)  
 Gran Semiramis. Virués. I. 68. (II. 26.)  
 Gran Sultana, Doña Catalina de Oviedo. Cervantes. I. 328.  
 Gran teatro del Mundo. (Auto.) Calderon. II. 65.  
 Gravedad en Villaverde. Montalvan. I. 450.  
 Gridonia, ó Cielo de amor vengado, Paravicino y Arteaga. II. 271.  
 Guanches de Tenerife. Lope. (I. 17.) I. 106.  
 Guapo de Andalucía. (El más temido Andalúz Francisco Estéban.) Vallés. II. 311.  
 Guapo Julian Romero. (Ponerse hábito sin pruebas.) Cañizares. II. 298.  
 Guarda cuidadosa. Mig. Sanchez. I. 262.  
 Guardar palabra á los Santos. Olivares Vadillo. (I. 241.) II. 270.  
 Guardar y guardarse. Lope. I. 162.  
 Guárdate del agua mansa. Calderon. II. 52.  
 Guerras de celos y amor. M. de Ayala. II. 304.  
 Gustos y disgustos no son más que imaginacion. Calderon. II. 28.

## H.

Hacer cada uno lo que debe. (Cada cual á su negocio.) Cuellar. II. 198.  
 Hacer del amor agravio. (La banda y la flor.) Calderon. II. 47.  
 Hacer del contrario amigo. (Empezar á ser amigos.) Moreto. II. 167.  
 Hacer fineza el desaire. Calleja. II. 208.  
 Hacer remedio el dolor. Cáncer, Matos & Moreto. II. 286.  
 Hado y divisa de Leónido y de Marfisa. Calderon. II. 33.  
 Halcon de Federico. Lope. (I. 157.)  
 Hamete de Toledo. Lope. (II. 281.)  
 Hamete de Toledo. Belmonte & Martinez. II. 281.  
 Hasta el fin nadie es dichoso. Moreto. (I. 226.) II. 161.  
 Hay culpa en que no hay delito. Montero de Espinosa. II. 269.  
 Hazañas del Cid. (Segunda parte de las Mocedades del Cid.) G. de Castro. I. 219.  
 Hazañas de los Pizarros. I. II. III. Tirso. I. 342/43. (I. 365.)  
 Hechicera del Cielo. Nancloares. II. 270.  
 Hechizado por fuerza. Zamora. II. 290.  
 Hechizo de Sevilla. A. de Arce. II. 253.  
 Hechizo imaginado. Zabaleta. II. 230.  
 Héctor y Aquiles. Monroy. II. 141.  
 Hécuba triste. F. Perez de Oliva. I. 56.  
 Hércules de Hungría. A. de Arce. II. 253.  
 Hércules de Ocaña. Diamante. II. 222.  
 Hércules de Ocaña. Luis Velez. (I. 112.) I. 296. (II. 222.)  
 Hércules furente y Oeta. Lopez de Zárate. I. 421.  
 Hermanas Bandoleras. Lope. I. 133. (II. 281.)  
 Hermano de su hermana. Quirós. II. 273.  
 Hermanos amantes y piedad por fuerza. Zárate. II. 232.

Hermanos encontrados. (Satisfacer callando.) Moreto. II. 168.  
 Hermanos más amantes. (La Morica garri-da.) J. B. de Villegas. I. 335.  
 Hermosa Ester. Lope. I. 200.  
 Hermosa fea. Lope. I. 127. (II. 159.)  
 Hermosura de Raquel. I. & II. Luis Velez. I. 301.  
 Hermosura y la desdicha. Rojas Zorrilla. II. 126.  
 Heródes Ascalonita. Lozano. II. 267.  
 Heróica Antona García. Cañizares. (I. 365.) II. 298.  
 Hija del aire. I. II. Calderon. II. 25.  
 Hija del mesonero. D<sup>o</sup> de Figueroa. II. 202.  
 Hijo de la Molinera. Lope. I. 190.  
 Hijo de la piedra. Matos. (I. 344.) II. 190.  
 Hijo de la virtud, San Juan Bueno. I. & II. Llanos y Valdés. II. 267.  
 Hijo del Serafin, San Pedro de Alcántara. Montalvan. I. 444.  
 Hijo del Sol, Faeton. (El Faetonte.) Calderon. II. 30.  
 Hijo de Marco Aurelio. Zabaleta. II. 229.  
 Hijo obediente. Beneyto. I. 253.  
 Hijos de la Barbuda. Luis Velez. I. 291.  
 Hijos de la fortuna, Teágenes y Cariclea. Calderon. II. 33.  
 Hijos de la fortuna, Teágenes y Clariquea. Montalvan. I. 451.  
 Hijo sin padre. Lope. I. 120.  
 Himenea. Torres Naharro. I. 36.  
 Historia de Tobías. Lope. I. 200.  
 Hombre de bien. Lope. I. 164.  
 Hombre de mayor fama. Mira de Amescua. I. 321.  
 Hombre de Portugal. Alfaro. II. 252.  
 Hombre pobre todo es trazas. Calderon. II. 51.  
 Honestidad defendida. Cubillo. II. 90.  
 Honor da entendimiento. Cañizares. II. 299.  
 Honor es lo primero. (Entre el honor etc.) F<sup>o</sup> de Leyva. II. 213.  
 Honra de Dido restaurada. Lasso de la Vega. (I. 70.)  
 Honrado hermano. Lope. I. 193.  
 Honrador de su padre. Diamante. II. 219.  
 Honrador de sus hijas. Polo. II. 272.  
 Honra por la mujer. Lope. I. 147.  
 Honroso atrevimiento. Tirso. I. 369. (I. 447.)  
 Horror de las montañas. Monroy. II. 141.  
 Huerta de Juan Fernandez. Tirso. I. 358.  
 Humildad soberbia. G. de Castro. I. 224.

## I.

Ilustre fregona. Esquerdo. (I. 457.)  
 Ilustre fregona. Lope. I. 173.  
 Imposible más fácil. Matos. II. 194.  
 Inclination española. Cándamo. II. 249.  
 Indicios sin culpa. Matos. II. 191.  
 Industrias contra el poder. (Amor, honor y poder.) Calderon. II. 40. 59.  
 Industria y la suerte. Alarcon. I. 382.  
 Industrias contra finezas. Moreto. II. 170.  
 Industrias de amor logradas. Diamante. II. 223.  
 Inez Pereira (Farça de). Gil Vicente. I. 31.  
 Infamador. J. de la Cueva. I. 59.  
 Infanzon de Illescas. (I. 329.) II. 176.  
 Infelice Marcela. Virués. I. 69.  
 Infeliz Aurora y fineza acreditada. F<sup>o</sup> de Leyva. II. 211.  
 Infierno de amor. Gallegos. (I. 457.)  
 Ingenio y representante, San Ginés y San Claudio. Ripoll Fernandez de Urueña. II. 809.

Inobediente (El). (La ciudad sin Dios.) Claramonte. I. 332.  
 Inocente sangre. Lope. I. 187.  
 Invencible Castellana. (Antes que todo es mi amante.) Cañizares. II. 297.  
 Invisible Principe del Baul. Cubillo. II. 103.  
 Iris de las pependencias. G. de Avila. I. 422.  
 Ir por el riesgo á la dicha. Diamante. II. 223.  
 Isabela. Argensola. I. 72.  
 Isla bárbara. Miguel Sanchez. I. 263.

## J.

Jacinta. Torres Naharro. I. 35.  
 Jacintos (Los). Lope. (I. 85.)  
 Jardin de Falerina. Calderon. II. 33.  
 Jardin de Falerina. (Auto.) Calderon. II. 64.  
 Jardin de Vargas. (La gata de Mari-Ramos.) Lope. I. 119.  
 Jarretiera de Inglaterra. Cándamo. II. 248.  
 Jerusalem libertada. Enriquez Gomez. II. 110.  
 Job de las mujeres. Matos. II. 189.  
 Josef de las mujeres. Calderon. II. 16. (II. 21.)  
 Josefina. (Tragedia.) Caravajal. I. 48.  
 Juan Latino. Enciso. I. 405.  
 Juan Sanchez de Talavera. Diamante. II. 222.  
 Judas Iscariote. Zamora. II. 294.  
 Judas Macabeo. Calderon. II. 25.  
 Judia de Toledo. (La desgraciada Raquel.) Diamante? II. 220.  
 Jueces de Castilla. Moreto. II. 175. (II. 240.)  
 Jueces de Castilla. Lope. (II. 240.)  
 Juegos olímpicos. Salazar. II. 239.  
 Juramento ante Dios. J. Cordero. II. 258.  
 Justicia en la piedad. G. de Castro. I. 226. (II. 34. 119.)

## L.

Laberinto de amor. Cervantes. I. 324.  
 Labrador venturoso. Lope. I. 140.  
 Lagos de San Vicente. Tirso. I. 345.  
 Lágrimas de David. Godínez. I. 435.  
 Lances de amor, desden y celos. Furmento. II. 307.  
 Lances de amor y fortuna. Calderon. II. 40.  
 Laurel de Apolo. Calderon. II. 32.  
 Lavar sin sangre una ofensa. Montero de Espinosa. II. 269.  
 Lealtad, amor y amistad. Medrano. I. 416.  
 Lealtad contra la envidia. Tirso. I. 343.  
 Lealtad contra su rey. J. B. de Villegas. I. 336.  
 Lealtad en el agravio. Lope. I. 121.  
 Lealtad en las injurias. D<sup>o</sup> de Figueroa. II. 203.  
 Legítimo bastardo. Cr. de Morales. II. 269.  
 Legó de Alcalá. (San Julian.) Luis Velez. I. 302.  
 Legó del Carmen. (San Franco de Sena.) Moreto. II. 183.  
 Leoncio y Montano. Los Figueroas. II. 205.  
 Ley ejecutada. Lope. I. 156. (II. 170.)  
 Libertad de España por Bernardo del Carpio. J. de la Cueva. I. 58.  
 Libertad de Roma por Mucio Scévola. J. de la Cueva. I. 59.  
 Licenciado Vidriera. Moreto. II. 173.  
 Lindo Don Diego. Moreto. (I. 124.) II. 173.  
 Lindona de Galicia. Montalvan. I. 452.  
 Lirio y la azucena. (Auto.) Calderon. II. 65.  
 Lises de Francia. Mira de Amescua. I. 308.  
 Loca, cuerda y enamorada. J. A. de Benavides. II. 305.

Loca del cielo. Diego de Villegas. I. 463. (II. 322.)  
 Lo cierto por lo dudoso. Lope. I. 157.  
 Loco cuerdo. Valdivieso. I. 462.  
 Loco en la penitencia, Roberto el Diabolo. Viceno. II. 275.  
 Loco en la penitencia y tirano más impropio. II. 275.  
 Locos de Valencia. Lope. I. 169.  
 Locos por el Cielo. Lope. I. 197.  
 Locura cuerda. Silva Correa. I. 462.  
 Lo más es saber vencerse. Sicardo. II. 274.  
 Lo que ciega la pasión á una mujer desechada. Arellano y Cruz. II. 303.  
 Lo que es no casarse á gusto. Mira de Amescua. I. 320.  
 Lo que es un coche en Madrid. (Los riesgos que tiene un coche.) I. 411.  
 Lo que hace un manto en Madrid. Rojas Zorrilla. (I. 359.)  
 Lo que las lágrimas pueden. Medrano. (I. 413.)  
 Lo que le toca al valor. (El rebelde al beneficio.) T. Osorio. II. 270.  
 Lo que merece un soldado. (La cautela en la amistad.) Godínez. I. 436.  
 Lo que mienten los indicios. Cr. de Rozas. II. 273.  
 Lo que mucho vale, mucho cuesta. (Ganar amigos.) Alarcon. I. 339.  
 Lo que pasa en una noche. (Los empeños de seis horas.) Ant. Coello. II. 89.  
 Lo que pasa en un meson. Monroy. II. 143.  
 Lo que pasa en una venta. Monroy. II. 144.  
 Lo que pasa en un torno de monjas. II. 83.  
 Lo que piensas, te hago. J. de Benavides. I. 456.  
 Lo que previno el destino. Vazquez de Villante. II. 311.  
 Lo que puede el desengaño. Monroy. II. 140.  
 Lo que puede el oír misa. Mira de Amescua. I. 304.  
 Lo que puede la aprension. Moreto. II. 165.  
 Lo que puede la crianza. F<sup>o</sup> de Villegas. II. 225.  
 Lo que puede la porfia. Ant. Coello. II. 88.  
 Lo que puede una sospecha. Mira de Amescua. I. 321.  
 Lo que quería ver el Marqués de Villena. Rojas Zorrilla. II. 129.  
 Lo que son juicios del Cielo. Montalvan. I. 450.  
 Lo que son mujeres. Rojas Zorrilla. II. 130.  
 Lo que son suegro y cuñado. Cifuentes. II. 257.  
 Lo que va del hombre á Dios. (Auto.) Calderon. II. 64.  
 Lo que vale ser devotos de San Antonio de Padua. Cañizares. II. 299.  
 Lorenzo me llamo. Matos. II. 193.  
 Lucero de Madrid, N<sup>a</sup> S<sup>a</sup> de Atocha. Lanini. II. 266.  
 Lucero de Madrid y divino labrador, San Isidro. Zamora. II. 294.  
 Lucero eclipsado, San Juan Bautista. Medrano. I. 416.  
 Luis Perez el Gallego. Calderon. II. 29.  
 Luna de la Sagra, Santa Juana de la Cruz. Quirós. II. 273.  
 Luna de la Sierra. Luis Velez. I. 298.  
 Luna de Valencia. Medrano. (I. 413.)

## LL.

Llave de la honra. Lope. I. 145.  
 Llegar en ocasion. Lope. (I. 157.)

## M.

- Madrid por de dentro. Rosete. (II. 215.)  
 Maestro de Alejandro. Zárate. II. 235.  
 Maestro de danzar. Calderon. II. 52.  
 Maestro de danzar. Lope. (II. 52.)  
 Magdalena de Roma. Diamante. II. 224.  
 Mágico de Salerno. I, II, III, IV, V.  
 Salvo y Vela. II. 309.  
 Mágico prodigioso. Calderon. (I. 236. 309.)  
 II. 17. 322. (II. 21. 216.)  
 Mágico Sigismundo. T. B. Sanchez. II. 310.  
 Mal casada. Lope. I. 153. (II. 183.)  
 Mal casados de Valencia. G. de Castro.  
 (I. 212.) I. 224.  
 Malpropio por bien ageno. Medrano. (I. 413.)  
 Manasés, Rey de Judea. Orozco. II. 270.  
 Mancebo del camino. Diamante. II. 224.  
 Mancebon de Los Palacios. Juan Velez.  
 II. 153.  
 Manga de Sarracino. Cubillo. II. 97.  
 Manganilla de Melilla. Alarcon. I. 384.  
 (II. 320.)  
 Manos blancas no ofenden. Calderon. II. 46.  
 Mañana será otro día. Calderon. II. 44.  
 Mañanas de abril y mayo. Calderon. II. 51.  
 Maravillas de Babilonia. G. de Castro. I.  
 234. (II. 286.)  
 Margarita del Cielo. (Santa Margarita.) Enciso.  
 I. 405.  
 Margarita preciosa. Calderon, Zabaleta &  
 Cáncer. II. 284.  
 Marido asegurado. Boyl. I. 251. (I. 252.)  
 Marido de su hermana. (La mentirosa ver-  
 dad.) J. B. de Villegas. I. 335.  
 Marido de su madre. Matos. II. 190.  
 Marido hace mujer. (El trato muda costum-  
 bres.) Ant. de Mendoza. I. 409.  
 Marido más firme. Lope. I. 199.  
 Mari-Hernandez la Gallega. Tirso. I. 358.  
 Marina la porquera. Carmona. I. 456.  
 Mariscal de Biron. Montalvan. I. 443.  
 (I. 460.)  
 Marqués de las Navas. Lope. I. 144. (I. 450.)  
 Marqués del Cigarral. Castillo Solórzano.  
 I. 377. (II. 168.)  
 Marqués de Mantua. Lope. I. 135. (II. 174.)  
 Marta la piadosa. (La beata enamorada.)  
 Tirso. I. 366.  
 Mártires de Toledo y Tejedor Palomeque.  
 Lobo. II. 308.  
 Mártir y rey de Sevilla, San Hermenegildo.  
 Zárate. II. 236.  
 Más amada de Cristo, Santa Gertrudis la  
 Magna. I. II. Cañizares. II. 300.  
 Más constante mujer. Montalvan. I. 446.  
 Más dichosos hermanos. (Los siete durmien-  
 tes.) Moreto. II. 181.  
 Más encanto es la hermosura. Diamante.  
 II. 223.  
 Más heróico silencio. Foich de Cardona. II. 257.  
 Más hidalga hermosura. Rojas Zorrilla.  
 II. 122.  
 Más ilustre Francés, San Bernardo. Moreto.  
 II. 183.  
 Más ilustre fregona. Cañizares. II. 299.  
 Más impropio verdugo por la más justa  
 venganza. Rojas Zorrilla. II. 118.  
 Más la amistad que la sangre. Baeza. II. 254.  
 Más mal hay en la aldegüela etc. (El hijo  
 de la molinera.) Lope. I. 190.  
 Más merece quien más ama. Ant. de Men-  
 doza. I. 407.  
 Más pesa el Rey que la sangre. Luis Velez.  
 I. 287. (II. 241.)  
 Más piadoso Troyano. F<sup>o</sup> de Villegas.  
 II. 225.  
 Más resplandeció en su ocaso etc. Reynoso.  
 II. 309.  
 Más temido Andalúz, Francisco Estéban.  
 (El guapo de Andalucía.) Vallés. II. 311.  
 Más triunfa el amor rendido. Salazar &  
 Vera Tassis. II. 239.  
 Más vale á quien Dios ayuda. (El pastor  
 más perseguido.) Monroy. II. 144.  
 Más vale el hombre que el nombre. Cán-  
 damo. II. 248.  
 Más vale salto de mata que ruego de buenos.  
 Lope. I. 120.  
 Más vale tarde que nunca. Lopez de Castro.  
 II. 308.  
 Más valiente Andalúz, Anton Bravo. Mon-  
 roy. II. 143.  
 Mayorazgo figura. Castillo Solórzano. I. 377.  
 Mayor contrario amigo y Diabolo predicador.  
 Belmonte? I. 431.  
 Mayor desengaño. Tirso. I. 348. (I. 431.)  
 Mayor desgracia de Carlos V. Lope. (I.  
 110.) I. 122.  
 Mayordomo de la Duquesa de Amalfi. Lope.  
 I. 101.  
 Mayor encanto amor. Calderon. (I. 18.)  
 II. 31. (II. 284.)  
 Mayor hazaña de Carlos V. Enciso. (I.  
 336. 442.) I. 396. (II. 93. 231.)  
 Mayor imposible. Lope. I. 164. (II. 166.)  
 Mayor monstruo los celos. Calderon. II. 11.  
 Mayor prodigio. (El purgatorio en la vida.)  
 Lope. I. 201. II. 317.  
 Mayor venganza de honor. Cubillo. II.  
 94. (II. 107.)  
 Mayor victoria. Lope. I. 147.  
 Mayor victoria de Constantino Magno. A.  
 de Arce. II. 253.  
 Mayor virtud de un rey. Lope. I. 163.  
 Mazariegos y Monsalves. Zamora. II. 292.  
 Médicos de Florencia. Enciso. I. 400.  
 Médico de su amor. Rojas Zorrilla. II. 126.  
 Médico de su honra. Lope. II. 3. (II. 107.)  
 Médico de su honra. Calderon. (I. 331.)  
 II. 2. 7. (II. 107.)  
 Médico enamorado. Lope. (II. 129.)  
 Médico pintor, San Lucas. Zárate. II. 236.  
 Medora. Lope de Rueda. I. 40.  
 Mejor alcalde el rey. Lope. I. 131. (I. 133.)  
 (II. 180.)  
 Mejor alcalde el rey. Martinez. II. 136.  
 Mejor amigo el muerto. Belmonte? II. 284.  
 Mejor amigo el muerto. Belmonte, Rojas  
 & Calderon. (I. 142.) II. 283.  
 Mejor amigo el rey. Moreto. (I. 374.) II. 166.  
 Mejor espigadera. Tirso. I. 347.  
 Mejor esposo, San José. G. de Castro. I.  
 233. (II. 184.)  
 Mejor está que estaba. Calderon. II. 48.  
 Mejor flor de Constancia, Santa Catalina.  
 Fuente. II. 307.  
 Mejor flor de Sicilia, Santa Rosolea. Salazar.  
 II. 239.  
 Mejor luna africana. Dos Ingenios y Cal-  
 deron. II. 284.  
 Mejor luz de Sevilla. Guedeja. II. 265.  
 (II. 269.)  
 Mejor mozo de España. Lope. I. 172.  
 Mejor padre de pobres. Montalvan. I. 444.  
 Mejor par de los doce. Moreto & Matos.  
 II. 281.  
 Mejor rey del mundo y templo de Salomon.  
 Cubillo. II. 102.  
 Melancólico (El). Tirso. I. 356.  
 Menecos. Timoneda. I. 43.  
 Mentirosa verdad. (El marido de su hermana.)  
 J. B. de Villegas. I. 335.



- Mentiroso (El). (La verdad sospechosa.) Alarcon. I. 386.
- Mentir por razon de estado. Milan y Aragon. II. 268.
- Mentir y mudarse á un tiempo. Los Figueroas. II. 204.
- Mercader amante. Aguilar. I. 243.
- Merecer de la fortuna ensalzamientos dichosos. Vera Ordoñez & Ribera. (I. 143.) I. 464.
- Merecer para alcanzar. (La fortuna merecida.) Moreto. II. 169.
- Mérito es la corona. Salazar. II. 238.
- Metamorfosea. (Comedia.) Romero de Cepeda. I. 45.
- Mientras yo podo las viñas. Castellanos. (I. 456.)
- Milagro por los celos. Lope. (I. 350.)
- Milagrosa eleccion de San Pio V. Moreto. II. 183.
- Milagros del desprecio. Lope. I. 127. (I. 423. 454. II. 159.)
- Mira al fin. Rosete. II. 215.
- Mirad á quien alabais. Lope. (II. 166.)
- Misas de San Vicente Ferrer. Zárate. II. 235. (II. 274.)
- Misma conciencia acusa. Moreto. (I. 165.) II. 166.
- Mitra y pluma en la cruz, San Casiano. Paz. II. 272.
- Mocedades del Cid. I. G. de Castro. I. 212. (II. 219.)
- Mocedades del Cid. II. G. de Castro. I. 219. (II. 219.)
- Mocedades del Cid. (Burlesca.) Cáncer. II. 197.
- Mocedades del duque de Osuna. Monroy. II. 142.
- Monja alférez. Montalvan. I. 453. (II. 205.)
- Mónstruo de la fortuna. (La reina Juana de Nápoles.) Lope. I. 177. (II. 285.)
- Mónstruo de la fortuna, la lavandera de Nápoles, Felipa Catanea. Calderon, Montalvan & Rojas. II. 285. 323.
- Mónstruo de los jardines. Calderon. II. 31.
- Montañés Juan Pascual. Hoz y Mota. (I. 123.) II. 241.
- Monteros de Espinosa. (II. 277.)
- Morica garrida. (Los hermanos amantes.) J. B. de Villegas. I. 335.
- Morir en la Cruz con Cristo. Hoz y Mota. II. 243.
- Morir pensando matar. Rojas Zorrilla. II. 117.
- Moza de cántaro. Lope. (I. 301.)
- Muchos aciertos de un yerro. José de Figueroa. II. 204.
- Mudanza en el amor. (La esmeralda del amor.) Montalvan? I. 452.
- Mudarse por mejorarse. Alarcon. I. 384. (II. 232.)
- Mudarse por mejorarse. Zárate. (I. 384.) II. 232.
- Muerte de Ajax Telamon. J. de la Cueva. I. 59.
- Muerte de Baldovinos. (Burlesca.) Cáncer. II. 197.
- Muerte del rey Don Sancho etc. J. de la Cueva. I. 58.
- Muerte de Virginia y Apio Claudio. J. de la Cueva. I. 59.
- Muerto vivo. Juan de Paredes. II. 271.
- Mujer contra el consejo. Matos, Martinez & Zabaleta. II. 287.
- Mujeres sin hombres. Lope. I. 199. (II. 150.)
- Mujer, llora y vencerás. Calderon. II. 41.
- Mujer más penitente. Lobera. II. 308.
- Mujer por fuerza. (Tirso II. Bd.) I. 374.
- Mujer que manda en casa. Tirso. I. 347.
- Mujer, que por modo extraño etc. Arbues Pelaez. II. 303.
- Muñecas de Marcéla. Cubillo. II. 97.
- Muros de Jericó. Olivares Vadillo. II. 270.
- Músicos amo y criado. Garro. II. 307.

## N.

- Nacimiento de Cristo. Lope. I. 300.
- Nacimiento del Alba. Lope. I. 260.
- Nacimiento de Montesinos. G. de Castro. I. 223.
- Nacimiento de Urson y Valentin. Lope. (II. 205.)
- Nadie fie su secreto. Calderon. II. 49. (II. 56.)
- Nadie pierda la esperanza en el mayor imposible. II. 160.
- Nadie se conoce. Lope. I. 173.
- Narciso en su opinion. G. de Castro. I. 225. (II. 173.)
- Natural desdichado. Rojas Villandrando. I. 462.
- Necedad del discreto. Lope. I. 164. (II. 191.)
- Negra por el honor. Moreto. II. 171.
- Negro del cuerpo blanco. F<sup>o</sup> de Leyva. II. 211.
- Negro del mejor amo. Mira de Amescua. I. 323.
- Ni Amor se libra de amor. Calderon. II. 30. (II. 323.)
- Nieto de su padre. G. de Castro. I. 227.
- Niña de Gomez Arias. Calderon. (I. 296.) II. 40. (II. 72.)
- Niña de Gomez Arias. Luis Velez. I. 296. (II. 40.)
- Niña de plata. Lope. I. 145.
- Niñeces y primer triunfo de David. Vargas. II. 275.
- Niño diablo. Luis Velez. I. 299.
- Niño inocente de La Guardia. Lope. I. 102.
- Nise lastimosa. Jer. Bermudez. I. 62.
- Nise laureada. Jer. Bermudez. I. 61. 62. (I. 274.)
- No amar la mayor fineza. Zabaleta. II. 230.
- Noble (El) siempre es valiente. (Vida y muerte del Cid.) Zárate. II. 231.
- No cabe más en amor ni hay amor firme sin celos. Carbonell. II. 306.
- Noche de San Juan. Lope. I. 172. (I. 410.)
- Noche toledana. Lope. I. 166.
- No está en matar el vencer. Matos. II. 188. (II. 220.)
- No guardas tú tu secreto. (Nadie fie su secreto.) Calderon. II. 49.
- No hay amar como fingir. Leon Marchante. II. 206.
- No hay amigo para amigo. Rojas Zorrilla. II. 125.
- No hay amor donde hay agravio. Ant. de Mendoza. I. 407. II. 320.
- No hay bien sin ageno daño. Huerta. I. 457.
- No hay burlas con el amor. Calderon. II. 45. (II. 76.)
- No hay burlas con las mujeres. Mira de Amescua. I. 321.
- No hay castigo contra amor. Cabeza. II. 255.
- No hay con la patria venganza. Cañizares. II. 300.
- No hay contra el amor poder. Juan Velez. II. 154.
- No hay contra el hado defensa. Ayala y Guzman. II. 304.

- No hay contra el honor poder. Enriquez. Gomez. II. 108.  
 No hay contra lealtad cautelas. Fº de Leyva. II. 211.  
 No hay contra un padre razon. Fº de Leyva. II. 210.  
 No hay cosa como callar. Calderon. II. 43.  
 No hay cuenta con serranos. (El mejor Alcalde el Rey.) Martinez. II. 136.  
 No hay deuda que no se pague. Zamora. II. 291.  
 No hay dicha ni desdicha hasta la muerte. Mira de Amescua. I. 316.  
 No hay duelo entre dos amigos. Rojas Zorrilla. II. 126.  
 No hay gusto como la honra. Vera y Mendoza. II. 275.  
 No hay instante sin milagro. (Auto.) Calderon. (II. 63.)  
 No hay mal que por bien no venga. (Don Domingo de Don Blas.) Alarcon. I. 391. (II. 293.)  
 No hay mal que por bien no venga. (Don Domingo de Don Blas.) Zamora. II. 293.  
 No hay peor sordo... Tirso. I. 362.  
 No hay reinar como vivir. Mira de Amescua. I. 317.  
 No hay ser padre, siendo rey. Rojas Zorrilla. II. 118.  
 No hay vida como la honra. Montalvan. I. 447.  
 No puede ser. Moreto. (I. 164.) II. 166.  
 No se pierden las finezas. Baeza. (I. 350.) II. 254.  
 No siempre el destino vence. Fernandez Bustamante. II. 305.  
 No siempre lo peor es cierto. Calderon. II. 46. (II. 72, 73.)  
 Novios de Hornachuelos. Lope. I. 130. (I. 133.)  
 Nuestra Señora de Atocha. (La Patrona de Madrid.) Rojas Zorrilla. II. 120.  
 Nuestra Señora de Guadalupe. (Comedia de Cervantes? I. 67.  
 Nuestra Señora de la Almudena. Calderon. (II. 53.)  
 Nuestra Señora de la Luz. Salgado. II. 273.  
 Nuestra Señora de las Nieves. (El Diciembre por Agosto.) Juan Velez. II. 152.  
 Nuestra Señora de la Victoria. Fº de Leyva. II. 211.  
 Nuestra Señora de los Remedios. (La Virgen d. l. R.) Calderon. (II. 53.) II. 322.  
 Nuestra Señora del Pilar. Moreto, Matos & Villaviciosa. II. 287.  
 Nuevaíra de Dios y gran Tamorlan de Persia. Luis Velez. I. 289.  
 Nuevo mundo descubierto por Colon. Lope. I. 107. (II. 234.)  
 Nuevo palacio del Retiro. (Auto.) Calderon. II. 65.  
 Nulidades del amor. Añorbe. II. 302.  
 Numancia. Cervantes. I. 65.  
 Nunca mucho costó poco. Lope. I. 119.  
 Nunca mucho costó poco. (Los pechos privilegiados.) Alarcon. I. 390.
- O.**
- Obediencia laureada. Lope. I. 170. (II. 287.)  
 Obispo de Crobia, San Estanislao. Zárate. II. 235.  
 Obligacion á las mujeres. Luis Velez. I. 294.  
 Obligados y ofendidos. Rojas Zorrilla. II. 125.
- Obligar con el agravio. Fº de Victoria. II. 276.  
 Obligar contra su sangre. Mira de Amescua. I. 316.  
 Ocasión hace al ladrón. Moreto. (I. 351.) II. 172.  
 O el fraile ha de ser ladrón ó el ladrón ha de ser fraile. Godínez. I. 436.  
 Ofender con las finezas. Villayzan. I. 440.  
 Ofender para obligar. (El mancebón de Los Palacios.) Juan Velez. II. 153.  
 Ofensa (La) y la venganza en el retrato. Mojica. II. 268.  
 Ofensor de sí mismo. Monroy. (I. 226.) II. 143.  
 Ojos del cielo. (La Abogada de los ojos, Santa Lucía.) Justiniano. I. 457. (II. 322.)  
 Olimpa y Vireno. Montalvan. I. 446.  
 Olvidar para vivir. Miguel Bermúdez. I. 456.  
 Ollero de Ocaña. Luis Velez. I. 293.  
 Oponerse á las estrellas. Moreto, Martínez & Matos. II. 287.  
 Osar morir da la vida. Zabaleta. II. 229.  
 Oveja contra el pastor y tirano Boleslao. Añorbe. II. 302.
- P.**
- Paces de los Reyes y Judía de Toledo. Lope. (I. 81.) I. 185. (II. 221.)  
 Padrino desposado. Lope. I. 174.  
 Paje de Don Alvaro. Lope. I. 188.  
 Palabras á los Reyes. (Gloria de los Pizarros.) Luis Velez. I. 288.  
 Palabras y plumas. Tirso. I. 350. (II. 232, 254.)  
 Palacio confuso. Mira de Amescua? Lope? I. 320. (II. 319.)  
 Palacios de Galiana. Lope. I. 136.  
 Paliana. Timoneda. I. 43.  
 Palmerín de Oliva. Montalvan. I. 451.  
 Para con todos hermanos, para nosotros amantes. (Don Florisel de Niquea.) Montalvan. I. 451.  
 Para vencer á amor, querer vencerle. Calderon. II. 46.  
 Parecido. Moreto. II. 165.  
 Parecido en la Corte. Moreto. II. 165.  
 Paredes oyen. Alarcon. I. 382.  
 Pasión vencida de afecto. Diamante. II. 223.  
 Paso de la Razon, la Fama y el Tiempo. Timoneda. I. 44.  
 Pastelero de Madrigal. Cuellar. II. 198.  
 Pastor de Menandra. Boyl. (I. 251.)  
 Pastor fido. Calderon, Solís & Coello. II. 284.  
 Pastor más perseguido y Finezas de Raquel. Monroy. II. 144.  
 Patrona de Madrid, Nuestra Señora de Atocha. Rojas Zorrilla. II. 120. (II. 266.)  
 Patron de Salamanca, San Juan de Sahagún. Vera Tassis. II. 275.  
 Paulino. Añorbe. II. 303.  
 Paz de Artajerjes con Grecia. Bazo. II. 304.  
 Pechos privilegiados. (Nunca mucho costó poco.) Alarcon. I. 390.  
 Pedir favor al contrario. Barrios. II. 217.  
 Pedir justicia al culpado. Martínez. II. 137.  
 Pedro Carbonero. Lope. I. 171.  
 Pedro de Urdemalas. Cervantes. I. 326.  
 Pelear hasta morir. Rosete. II. 216.  
 Peligrar en los remedios. Rojas Zorrilla. II. 126.  
 Peligro en mar y tierra. Giñan. II. 307.  
 Peña de Francia. Tirso. I. 344.  
 Peor está que estaba. Calderon. II. 48.

- Perderse por no perderse. Cubillo. II. 96.  
 Perfecta casada. Cubillo. II. 101.  
 Perfecto caballero. G. de Castro. I. 223.  
 Peribañez y el Comendador de Ocaña. Lope. I. 97.  
 Perro del hortelano. (La Condesa de Belflor.) Lope. I. 166.  
 Perseguida Amalteas. Tárrega. I. 241.  
 Perseguido (El). Lope. I. 82. II. 316.  
 Perseo. (La fábula de Perseo.) Lope. I. 199.  
 Pérsiles y Sigismunda. Rojas Zorrilla. II. 117.  
 Piadoso Aragonés. Lope. I. 188.  
 Piadoso Veneciano. Lope. I. 176. (I. 447.) (II. 317.)  
 Picarillo en España. Cañizares. II. 296.  
 Piedad de un hijo vence la impiedad de un padre. Bazo. II. 304.  
 Piedra filosofal. Cándamo. (I. 384.) II. 249.  
 Filades y Oréstes. Mora. (I. 459.)  
 Pintor de su deshonra. Calderon. II. 7. (II. 10.)  
 Pintor de su deshonra. (Auto.) Calderon. II. 63.  
 Plácida y Victoriano. Encina. I. 24.  
 Platero del Cielo, San Eloy. Martinez. II. 138.  
 Playa de San Lúcar. B. Cortés. II. 261.  
 Pleito de Hernán Cortés con Pánfilo de Narvaez. Cañizares. II. 298.  
 Pleito del demonio con la Virgen. Tres Ingenios. II. 283.  
 Pleito matrimonial. (Auto.) Calderon. II. 66.  
 Pleito por la honra. Lope? I. 95. (II. 297.)  
 Pleito que tuvo el diablo con el cura de Madrilesos. Rojas, Luis Velez & Mira de Amescua. II. 281.  
 Pobreza, amor y fortuna. Los Figueroas. II. 204.  
 Pobreza estimada. Lope. I. 176. (II. 33.)  
 Pobreza no es vileza. Lope. I. 176.  
 Pobrezas de Reinaldos. Lope. (II. 281.)  
 Poco aprovechan avisos cuando hay mala inclinación. Matos. II. 192.  
 Poder de la amistad. Moreto. II. 159.  
 Polifemo y Circe. Calderon, Mira de Amescua & Montalvan. II. 284.  
 Política de amor. Janer y Perarnau. II. 308.  
 Pompeyo (El). C. de Mesa. I. 420.  
 Poncella de Orleans. Zamora. II. 293.  
 Ponerse hábito sin pruebas. (Guapo Julian Romero.) Cañizares. II. 298.  
 Por acrisolar su honor, competidor hijo y padre. (A lo que obliga el honor y duelo contra su padre.) Cañizares. II. 297.  
 Por el esfuerzo la dicha. (Aristómenes Mesenio.) Alfaro. (II. 89.) II. 252.  
 Por el sótano y el torno. Tirso. I. 361.  
 Porfía hasta el temor. Lope. I. 145.  
 Porfiar hasta morir. Lope. I. 98.  
 Por la puente, Juana. Lope. I. 164.  
 Pormejoría. (Mudarse por mejorarse.) Alarcon. I. 384.  
 Por oír misa y dar cebada etc. Zamora. II. 293.  
 Por su rey y por su dama. Cándamo. II. 249.  
 Postrer duelo de España. Calderon. II. 42.  
 Prado de Valencia. Tárrega. I. 240. (II. 318.)  
 Premiar al liberal. Roa. II. 273.  
 Premio de la hermosura. Lope. I. 197.  
 Premio de las letras por el Rey Felipe Segundo. Poyo. I. 280.  
 Premio del bien hablar. Lope. I. 164.  
 Prenda de amor. Lope de Rueda. I. 41.  
 Preso, muerto y vencedor etc. Zamora. II. 293.  
 Presumida y la hermosa. Zárate. II. 233.  
 Pretender con pobreza. G. de Castro. I. 226.  
 Pretendiente al revés. Tirso. I. 350.  
 Primer blason de Israel. Scotti de Agoiz. II. 310.  
 Primer flor del Carmelo. (Auto.) Calderon. II. 65.  
 Primero es la honra. Moreto. II. 170.  
 Primero es la honra que el gusto. Rojas Zorrilla. II. 126.  
 Primero soy yo. Calderon. II. 47.  
 Primer Rey de Castilla. Lope. I. 179.  
 Primer templo de amor. Fernandez de Leon. II. 245.  
 Princesa de los montes. (Satisfacér callando.) Lope? II. 163.  
 Princesa, ramera y mártir, Santa Afra. Añorbe. II. 302.  
 Principio constante. Calderon. (I. 405.) II. 13.  
 Príncipe de los montes. Montalvan. I. 449.  
 Príncipe despeñado. Lope. (II. 189.)  
 Príncipe Don Carlos. Enciso. I. 399. (I. 442.) (II. 93.)  
 Príncipe Don Carlos. (Segundo Séneca de España y.) Montalvan. I. 441.  
 Príncipe Escanderbey. Luis Velez. I. 290. II. 318.  
 Príncipe jardinero. Cordero. II. 306.  
 Príncipe perfecto. I. & II. Lope. I. 190.  
 Príncipe prodigioso y Defensor de la fé. Moreto & Matos. (I. 291.) II. 281.  
 Príncipes de la Iglesia, San Pedro y San Pablo. Monroy. II. 145.  
 Príncipe tirano. I. & II. J. de la Cueva. I. 60.  
 Príncipe villano. Belmonte. I. 430.  
 Prisionero más valiente. (La batalla de Pavía.) Monroy. II. 139.  
 Privanza y caída de Don Alvaro de Luna. Poyo. I. 278.  
 Privar contra su gusto. Tirso. I. 364.  
 Privilegio de las mujeres. Calderon, Montalvan & Coello. II. 27. 284.  
 Pródiga (Comedia). Miranda. I. 48.  
 Prodigio de los montes. (Santa Bárbara.) G. de Castro? I. 234. (II. 19. 318.)  
 Prodigios de amor. Valdés Villaviciosa. II. 274.  
 Progne y Filomena. G. de Castro. I. 223.  
 Progne y Filomena. Rojas Zorrilla. II. 119.  
 Pronóstico de Cádiz. A. de Osuna. II. 271.  
 Próspera fortuna de Don Alvaro de Luna. (Tirso II. Bd.) I. 375.  
 Próspera fortuna del Caballero del Espiritu Santo. Grajales. I. 267.  
 Próspera fortuna del famoso Ruy Lopez de Avalos el bueno. Poyo. I. 275.  
 Prudencia en el castigo. (Cómo se vengán los nobles.) Lope. I. 116.  
 Prudencia en la mujer. Tirso. (I. 275.) I. 339.  
 Prudencia en la niñez. A. P. Fernandez. II. 307.  
 Prudente Abigail. Enriquez Gomez. II. 109.  
 Prudente, sabia y honrada. (La perfecta casada.) Cubillo. II. 101.  
 Prueba de las promesas. Alarcon. I. 383. (II. 249. 299.)  
 Psíquis y Cupido. (Auto.) Calderon. II. 65. (II. 323.)  
 Puente del Mundo. (Auto.) Lope. I. 209.  
 Puente de Mantible. Calderon. II. 33.  
 Puerta Macarena. I. Montalvan. I. 443.  
 Puerta Macarena. II. Montalvan. (I. 161.) I. 443.

Purgatorio de San Patricio. Calderon. (I. 203.) II. 24. 317.  
 Purgatorio en la vida. (El mayor prodigio.)  
 Lope. I. 201. II. 317.  
 Púrpura de la rosa. Calderon. II. 32.

## Q.

¿Qué es la ciencia de reinar? Gonzalez de Barcia. II. 304.  
 Querer por solo querer. A. de Mendoza. I. 407.  
 Quererse sin declararse. Zárate. II. 233.  
 Quien calla, otorga. Tirso. I. 359.  
 Quién engaña más á quién. (Dar con la misma flor.) Alarcon. I. 385.  
 Quien es quien premia al amor. Cándamo. II. 248.  
 Quien habla más, obra ménos. Zárate. (I. 350.) II. 232.  
 Quien habló, pagó. (Tirso Bd. II.) I. 372.  
 ¿Quién hallará mujer fuerte? (Auto.) Calderon. II. 65.  
 Quien mal anda, en mal acaba. Alarcon. I. 392.  
 Quien más miente, medra más. Mendoza & Quevedo. (I. 410.)  
 Quien no cae, no se levanta. Tirso. I. 350.  
 Quien no se aventura. G. de Castro. I. 230.  
 Quinta de Florencia. Lope. I. 129. (I. 133.)  
 Quitar de España con honra el feudo de cien doncellas. Zamora. II. 293.

## R.

Rábano por las hojas. (El pretendiente al revés.) Tirso. I. 350.  
 Ramirez de Arellano. Lope. I. 158.  
 Rayo de Andalucía. (El Genízaro de España.) I. Cubillo. (I. 7.) II. 101.  
 Rayo de Andalucía. (El Genízaro de España.) II. Cubillo. II. 101.  
 Razon busca venganza. Morchon. II. 269.  
 Razon hace dichosos. Zabaleta, Cáncer & Martinez. (I. 143.) II. 287.  
 Razon vence al poder. Matos. II. 193.  
 Rebelde al beneficio. (Lo que le toca al valor.) T. Osorio. II. 270.  
 Reina de las flores. Jac. de Herrera. (I. 428.)  
 Reina de los Reyes. (Tirso II. Bd.) I. 372.  
 Reina Doña María. (Comedia de la Reina María.) Lope. (II. 28.)  
 Reina en el Buen Retiro. Martinez. II. 138.  
 Reina Juana de Nápoles. (El monstruo de la fortuna.) Lope. I. 177.  
 Reina María Estuarda. Gallegos. (I. 457.)  
 Reina María Estuarda. Diamante. (I. 457.) II. 221.  
 Reinara despues de morir. Luis Velez. I. 284.  
 Reinara por obedecer. Diamante, Villaviciosa & Matos. II. 287.  
 Remedio en el peligro. Diamante. II. 223.  
 Rendirse á la obligacion. Los Figueroas. II. 205.  
 Renegada de Valladolid. Belmonte. I. 430. (II. 193.)  
 Renegado arrepentido. G. de Castro. I. 233. (I. 462.) (II. 269.)  
 Renegado de Francia. Campo. II. 255.  
 Renegado del Cielo. Cr. de Morales. II. 269.  
 Renegado, rey y mártir. Cr. de Morales. II. 269.  
 Renegado Zanaga y Segundo Job de Argel. B. Rodriguez. I. 462.  
 Representacion. Encina. I. 24.  
 Representaciones. Seb. de Horozco. I. 49.  
 República al revés. Tirso. I. 366.  
 Respeto en el ausencia. G. de Avila. I. 423.

Respeto, honor y valor. (Amor y honor.) Belmonte. I. 430.  
 Restauracion de Buda. Cándamo. II. 248.  
 Restaurador de Asturias. Diamante. II. 220.  
 Rey Don Alfonso, el de la mano horadada. Luis Velez. I. 302.  
 Rey Don Enrique el Enfermo. Seis Ingenios? II. 83. 289.  
 Rey Don Enrique el Tercero, llamado el Enfermo. Cañizares. II. 297.  
 Rey Don Pedro en Madrid. (El Infanzon de Illescas.) II. 176.  
 Rey Don Sebastian. Luis Velez. I. 285. (II. 225.)  
 Rey Don Sebastian y Portugués más heroico. F. de Villegas. (I. 286.) II. 225.  
 Rey por semejanza. Grajales. I. 267. 270.  
 Ricohombre de Alcalá. (El valiente Justiciero.) Moreto. (I. 124. 129.) II. 180.  
 Riesgos que tiene un coche. (Lo que es un coche en Madrid.) I. 411.  
 Riesgos y alivios de un manto. Matos. II. 195.  
 Roberto el Diablo. Vicoen. II. 275.  
 Robo de Dina. Lope. I. 200.  
 Robo de Elena. Monroy. II. 141.  
 Robo de las Sabinas. Juan Coello. II. 258.  
 Roma abrasada. Lope. I. 195.  
 Romera de Santiago. Tirso. I. 369.  
 Rosaalejandrina. Luis Velez. I. 302. (II. 19.)  
 Rosalina. Timoneda. I. 43.  
 Rosario. Pedro Diaz. I. 464. (II. 182.)  
 Rosario perseguido. Moreto? (I. 464.) II. 182.  
 Rubena. Gil Vicente. I. 29.  
 Rueda de la fortuna. Mira de Amescua. I. 316.  
 Rufian Castrucho. (El galan Castrucho.) Lope. I. 110.  
 Rufian dichoso. Cervantes. I. 327.  
 Rústico del Cielo. Lope. I. 205.

## S.

Saber del mal y del bien. Calderon. II. 39.  
 Saber ser loco es cordura. Crespo de la Pinilla. II. 306.  
 Sábido en su retiro y villano en su rincon. Matos. (I. 157.) II. 194.  
 Saco de Roma. J. de la Cueva. I. 58.  
 Sacrificio de Efigenia. Calderon. (II. 57.)  
 Sacrificio de Efigenia. Trigueros. (II. 56.) II. 57.  
 Sacrificio de Efigenia. Cañizares. II. 300.  
 Saladino. Poyo. (I. 280.)  
 Salamantina (Farsa). Palau. (I. 55.)  
 Salvaje (Comedia). Cepeda. I. 45.  
 San Alejo (Comedia de). Lopez de Ubeda y Cornejo de Rojas. (I. 48.)  
 San Bartolomé en Armenia. Monroy. II. 145.  
 San Diego de Alcalá. Lope. I. 208.  
 San Francisco de Borja. Calderon. (II. 53. 54. 322.)  
 San Francisco de Borja. Fomperosa. II. 54. (II. 264.)  
 San Francisco Javier. Calleja. II. 208.  
 San Franco de Sena. (El Lego del Carmen.) Moreto. II. 183.  
 Sangre encontrada. Grajales. (I. 267. 269.)  
 Sangre leal de los Montañeses de Navarra. Tárrega. I. 241.  
 San Martin (Auto de). Gil Vicente. I. 29.  
 San Nicolás de Tolentino. Lope. I. 207.  
 Santa Isabel; reina de Portugal. Rojas Zorrilla. II. 120.  
 Santa Juana. I. II. Tirso. I. 348.  
 Santa Juliana. Diamante. II. 224.  
 Santa Margarita. Enciso. I. 405.  
 Santa Maria del Monte. Diamante. II. 223.



- Santa Olalla de Mérida. Gonzalez de Bustos. II. 265.
- Santa Pelagia. (La Loca del Cielo.) D<sup>o</sup> de Villegas. I. 463.
- Santo Cristo de Cabrilla. (El Cristo de los milagros.) Moreto. II. 182.
- Santo, esclavo y rey á un tiempo. Gonzalez Martinez. II. 309.
- Santo negro Rosambuco. Lope. I. 206.
- Santo Rey Fernando. I. II. (Autos.) Calderon. II. 65.
- Santo sin nacer y Mártir sin morir. Ramón. I. 254.
- Santo Tomás de Villanueva. Diamante. II. 224.
- Santo y Sastre. Tirso. I. 348. (II. 322.)
- Sastre del Campillo. Cándamo. (I. 7.) II. 249.
- Sastre, rey y reo á un tiempo. Furmento. II. 307.
- Satisfacer callando. (Princesa de los Montes.) Lope? II. 168.
- Secreto á voces. Calderon. II. 48. (248.)
- Secreto entre dos amigos. (El galan secreto.) Mira de Amescua. I. 317. (II. 169.)
- Segunda Celestina. Salazar. II. 237.
- Segunda Parte del Corsario Barbarroja. (El Corsario Barbarroja.) J. Sanchez. I. 266.
- Segundo blason de Austria. (Auto.) Calderon. II. 65.
- Segundo Scipion. Calderon. II. 28.
- Segundo Séneca de España. I. u. II. Montalvan. I. 441. 442.
- Selva de amor y celos. Rojas Zorrilla. II. 123.
- Selvaje. (Comedia.) Romero de Cepeda. I. 45.
- Selvas y bosques de amor. Lope. I. 119.
- Semejante á sí mismo. Alarcon. I. 382.
- Semframis. (La gran Semframis.) Virués. I. 68.
- Semframis. Lope de Vega. (II. 26.)
- Sentencia sin firma. G. de Avila. I. 423.
- Señora y la criada. Calderon. II. 52. (II. 53. 56. 58.)
- Señor de Noches buenas. Cubillo. II. 103.
- Señor Don Juan de Austria. Montalvan. I. 442.
- Serafina. (Comedia.) Torres Naharro. I. 37.
- Serafin humano. Lope. I. 207.
- Será lo que Dios quisiere. Lanini. II. 266.
- Ser fino y no parecerlo. Zamora. II. 294.
- Ser prudente y ser sufrido. Montalvan. I. 449.
- Servir á señor discreto. Lope. I. 165. (II. 317.)
- Servir con mala estrella. Lope. (I. 157.)
- Servir para merecer. Diamante. II. 223.
- Servir sin lisonja. G. d. Avila. I. 424.
- Sibila Casandra (Auto de la). Gil Vicente. I. 27.
- Sibila del Oriente. Calderon. II. 25. (II. 56.)
- Si el caballo vos han muerto. Luis Velez. I. 286. (II. 60.)
- Siempre ayuda la verdad. I. 373. (II. 189.)
- Siempre hay que envidiar amando. Zamora. II. 294.
- Siete durmientes. (Los más dichosos hermanos.) Moreto. II. 181.
- Siete estrellas de Francia. Belmonte. I. 431.
- Siete Infantes de Lara. J. de la Cueva. I. 58.
- Siete Infantes de Lara. Hurtado de Velarde. I. 283.
- Siete Infantes de Lara. (El traidor contra su sangre.) Matos. II. 188.
- Silencio agradecido. Lope. I. 118.
- Silla de San Pedro. Martinez. II. 135.
- Sin el oro pierde amor, imperio, lustre y valor. Lobera. II. 308.
- Sin honra no hay amistad. Rojas Zorrilla. II. 126.
- Sin honra no hay valentía. Moreto. II. 171.
- Si no vieran las mujeres. Lope. I. 149.
- Sirena del Jordan. Monroy. II. 145.
- Sirena de Tinacia. D<sup>o</sup> de Figueroa. II. 203.
- Sitio de Bredá. Calderon. (I. 255.) II. 29.
- Sitio de Ceuta. A. Francisco de Flores. II. 264.
- Sitio de Mons por el Duque de Alba. Ramon. (I. 255.)
- Si una vez llega á querer etc. Cañizares. II. 298.
- Soberana Virgen de Guadalupe (Comedia de la). I. 67.
- Socorro de los mantos. Carlos de Arellano. II. 213.
- Socorro general. (Auto.) Calderon. (II. 63.)
- Sol á media noche y estrellas á medio dia. J. B. de Villegas. I. 337.
- Soldadesca. (Comedia.) Torres Naharro. I. 37.
- Sol de la fé en Marsella. Reynoso y Quiñones. II. 309.
- Sol de la Sierra. Diamante II. 223.
- Sol obediente al hombre. Gonzalez de Barcia. II. 304.
- Solo el piadoso es mi hijo. Matos, Villaviciosa & Avellaneda. II. 287.
- Solo en Dios la confianza. Rosete. II. 216.
- Sordo (El) y el Montañés. Fernandez de Leon. II. 245.
- Sortija de Florencia. Villaviciosa. II. 276.
- Sucesos de tres horas. Luis de Oviedo. II. 271.
- Sueños hay que verdades son. (Auto.) Calderon. II. 65.
- Suerte sin esperanza. G. de Aguilar. I. 247.
- Suerte y la industria. Alarcon. I. 382.
- Suertes trocadas y torneo venturoso. Tárrega. I. 241.
- Sufrimiento de honor. Lope. I. 99.
- Sufrir más por querer más. Villayzan. I. 440.
- Sufrir más por querer menos. R<sup>o</sup> Enriquez. II. 263.
- Sufrir más por valer más. De la Cruz y Mendoza. II. 262.

## T.

- Tambien da amor libertad. Martinez. II. 136.
- Tambien hay duelo en las damas. Calderon. II. 47.
- Tambien hay duelo en los Santos. Salvo y Vela. II. 310.
- Tambien la afrenta es veneno. Rojas, Coello & Luis Velez. II. 288.
- Tambien por la voz hay dicha. Cañizares. II. 298.
- Tambien se ama en el abismo. Salazar. II. 239.
- Tan largo me lo fiais. I. 367.
- Tanto es lo de más como lo de menos. Tirso. I. 347. (II. 277.)
- Tanto hagas, cuanto pagues. (La traicion vengada.) Moreto? II. 169.
- Tao de San Anton. Claramonte. I. 332.
- Teágenes y Cariclea. (Los hijos de la fortuna.) Calderon. II. 33.
- Teágenes y Clariquea. (Los hijos de la fortuna.) Montalvan. I. 451.
- Tejedor de Segovia. I. ? I. 389.
- Tejedor de Segovia. (Segunda parte?) Alarcon. I. 389. (II. 60.)
- Tellos de Meneses, I parte. Lope. I. 138.
- Id. II parte. I. 140.
- Templarios (Los). Montalvan. I. 443.

Tercera de sí misma. Mira de Amescua. I. 317.  
 Tercera Dominica. Agramon y Toledo. II. 302.  
 Tercero de su afrenta. Martínez. II. 136.  
 Testimonio vengado. (Cómo se vengán los nobles.) Lope. I. 117. (II. 175.)  
 Tétis y Peleo. Salazar. II. 239.  
 Tía de la menor. (Allá se verá.) Matos. II. 195.  
 Timbria (Coloquio de). Lope de Rueda. I. 41.  
 Tinelería. (Comedia.) Torres Naharro. I. 37.  
 Todo cabe en lo posible. F. de Avila. I. 456.  
 Todo es dar en una cosa. Tirso. I. 342.  
 Todo es enredos amor. D<sup>o</sup> de Figueroa. II. 202.  
 Todo es industria el amor. Monroy. II. 143.  
 Todo es ventura. Alarcon. I. 384.  
 Todo lo vence el amor. Zamora. II. 294.  
 Todo sucede al revés. (II. 48.)  
 Toma de Sevilla. Cr. de Morales. (II. 265.) II. 269.  
 Toquera vizcaína. Montalvan. I. 449.  
 Torre de Babilonia: (Auto.) Calderon. (II. 63.)  
 Trabajos de Jacob. (Sueños hay que verdad son.) Lope. I. 200.  
 Trabajos de Job. Godinez. I. 435.  
 Trabajos de Tobías. Rojas Zorrilla. (I. 17.) II. 120.  
 Tragedia del Duque de Berganza. Cubillo. II. 92.  
 Tragedia del Rey Don Sebastian. Lope. I. 190. (I. 285.)  
 Tragedia por los celos. G. de Castro. I. 231.  
 Tragicomedia alegórica del paraíso y del infierno. Gñ Vicente. I. 28.  
 Traicion busca el castigo. Rojas Zorrilla. II. 121.  
 Traicion en propia sangre. D<sup>o</sup> de Ribera. II. 273.  
 Traicion vengada. Moreto? II. 169.  
 Traidor contra su sangre. Matos. II. 188.  
 Trampa adelante. Moreto. II. 172.  
 Tramposo con las damas. (Galan tramposo y pobre.) Salas Barbadillo. I. 376.  
 Transformaciones de amor. Villayzan. I. 439.  
 Trapacera. (Farsa.) Timoneda. I. 43.  
 Trato de Argel. Cervantes. I. 65. (I. 110.) 329.)  
 Trato muda costumbres. (El marido hace mujer.) Ant. de Mendoza. I. 409.  
 Travesuras de Don Luis Coello. I. & II. Ayala y Guzman. II. 304.  
 Travesuras del Cid. (Burlesca.) Cáncer. II. 197.  
 Travesuras de Pantoja. Moreto. II. 162.  
 Travesuras son valor. Tres Ingenios. II. 162.  
 Travesuras son valor. Moreto. II. 164.  
 Tres afectos de amor. Calderon. II. 41.  
 Tres coronaciones del Emperador Carlos V. Zárate. II. 254.  
 Tres edades del mundo. Luis Velez. I. 301.  
 Tres justicias en una. Calderon. II. 10. (II. 11. 56.)  
 Tres mayores prodigios. Calderon. II. 30.  
 Tres mayores portentos en tres distintas edades. Bazo? Fernandez de Leon? II. 305.  
 Tres mujeres en una. Ramon. I. 255. (II. 204.)  
 Tres portentos de Dios y Principe de la Iglesia. Luis Velez. I. 301.  
 Tres señores del mundo. Belmonte. I. 429.  
 Tres soles de Madrid. (Dejar un reino por otro.) Monroy? II. 144.  
 Triunfante Martirio y gloriosa muerte de

San Vicente. (Vida, martirio etc.) R. de Turia. I. 250.  
 Triunfo de la Cruz. Calderon. II. 53. (II. 321.)  
 Triunfo del Ave María. II. 277.  
 Triunfos de amor y fortuna. Solís. II. 151.  
 Triunfos de Felipe Quinto. Arteaga y Montalvan. II. 304.  
 Triunfo y venganza de amor. Salazar. II. 239.  
 Trofea. (Comedia.) Torres Naharro. I. 37.  
 Trompeta del Juicio. Corral. II. 261.  
 Tutora de la Iglesia. I. II. III. Añorbe. II. 302.  
 Tuzaní del Alpujarra. (Amar despues de la muerte.) Calderon. II. 29.

## U.

Un bobo hace ciento. Solís. II. 145.  
 Un castigo en tres venganzas. Calderon. II. 39. (II. 223.)  
 Un gusto trae mil disgustos. Montalvan. (I. 25.) I. 450.

## V.

Valeroso Español y primero de su casa. G. de Avila. I. 422. (II. 298.)  
 Valiente Campuzano. Zárate. II. 234.  
 Valiente Céspedes. Lope. I. 112. (I. 296.)  
 Valiente Juan de Heredia. Lope. I. 112.  
 Valiente Justiciero. (El Rico-hombre de Alcalá.) Moreto. (I. 124. 129.) II. 180.  
 Valiente Negro en Flándes. Claramonte. I. 331.  
 Valiente Sevillano. I. & II. Enciso. I. 404.  
 Valor contra fortuna. Baeza. II. 254.  
 Valor de Fernandico. (El pleito por la honra.) Lope? I. 95.  
 Valor de las mujeres. Lope. (I. 176.)  
 Valor, lealtad y ventura de los Tellos de Meneses. (Véase „Los Tellos de Meneses“.)  
 Valor no tiene edad y Sanson de Estremadura. Diamante. II. 221.  
 Valor nunca vencido y hazañas de Juan de Arévalo. F<sup>o</sup> Scotti. II. 310.  
 Valor perseguido y traicion vengada. Montalvan. I. 447.  
 Vaquero de Granada. Diamante. II. 222.  
 Vaquero Emperador y Gran Tamorlan de Persia. Matos, Diamante & Enriquez. II. 287.  
 Varios prodigios de amor. Rojas Zorrilla. II. 123.  
 Vellochino de oro. Lope. I. 197.  
 Vencedor de sí mismo. Cubillo. II. 91.  
 Vencedor de sí mismo. Funes y Villalpan-do. (II. 264.)  
 Vencedor vencido. Ochoa. I. 460.  
 Vencerse es mayor valor. Los Figueroas. II. 204.  
 Vencimiento de Turno. (Turno vencido.) Campo. II. 256.  
 Veneno en la guirnalda y triaca en la fuente. Fernandez de Leon. II. 244.  
 Vengada antes de ofendida. Cifuentes. II. 258.  
 Vengadora de las mujeres. Lope. I. 125. (II. 158.)  
 Vengador de los Cielos y Rapto de Elías. Cándamo. II. 251.  
 Venga lo que viniere. Villayzan. I. 440.  
 Venganza de Agamenon. Perez de Oliva. I. 56.

- Venganza de Tamar. Tirso. (I. 8.) I. 347. (II. 24.)
- Venganza en el despeño. Matos. II. 189.
- Venganza en el sepulcro. Córdoba y Maldonado. II. 258.
- Venganza honrosa. Aguilar. I. 246.
- Venganzas de amor. Medrano. I. 416.
- Vengarse en fuego y en agua. (A secreto agravio, secreta venganza.) Calderon. II. 9.
- Venir el amor al mundo. Fernández de Leon. II. 244.
- Ventura con el nombre. Tirso. I. 368.
- Ventura te dé Dios, hijo. Tirso. I. 362. (I. 384.)
- Venus y Adonis. Lope. I. 199.
- Verdad averiguada y engañoso casamiento. G. de Castro. I. 226.
- Verdadero amante. Lope. (I. 85.)
- Verdad sospechosa. (El Mentiroso.) Alarcon. I. 386. (II. 204.)
- Verdugo de Málaga. Luis Velez. I. 297.
- Vergonzoso en palacio. Tirso. I. 360.
- Verse y tenerse por muertos. Freire de Andrade. II. 264.
- Ver y creer. Matos. (I. 373.) II. 189.
- Ver y no creer. Lope. I. 122.
- Victoria de Cristo. Palau. I. 52.
- Victoria de España y Francia. Salas Barbadillo. (I. 377.)
- Victoria del Albis por Carlos Quinto. J. B. de Villegas. I. 336.
- Victoria del amor. Morechon. II. 269.
- Vida de Heródes. Tirso. I. 347.
- Vida del gran tacaño. Cañizares? II. 298.
- Vida de San Alejo. Moreto. II. 184.
- Vida en el ataúd. Rojas Zorrilla. II. 123.
- Vida es sueño. Calderon. (I. 7. 201. 226.) II. 34. (II. 194.)
- Vida es sueño. (Auto.) Calderon. II. 64.
- Vida, martirio y muerte de San Vicente Mártir. (El triunfante martirio etc.) R. de Turia. I. 250.
- Vida y muerte de Judas. Poyo. I. 281. (II. 228.)
- Vida y muerte de la Monja de Portugal. Mira de Amescua. I. 314.
- Vida y muerte del Cid y noble Martin Pelaez. Zárate. II. 331.
- Vida y muerte del falso profeta Mahoma. Rojas Zorrilla. II. 117.
- Vida y muerte de San Lázaro. Mira de Amescua. I. 321.
- Vida y muerte de San Luis Bertrán. Aguilar. I. 248.
- Viento es la dichá de amor. Zamora. II. 294.
- Villana de la Sagra. Tirso. I. 362.
- Villana de Vallecas. Tirso. I. 351. (II. 173.)
- Villano del Danubio. Hoz y Mota. II. 242.
- Villano en su rincón. Lope. I. 157. (II. 194.)
- Violencias del amor. (Don Belfloán de Grecia.) Monroy. II. 141.
- Virgen de Guadalupe. Godínez. I. 435.
- Virgen de la Almudena. Calderon. (II. 53.)
- Virgen de la Fuencisla. Matos, Villaviciosa & Zabaleta. (II. 287.)
- Virgen de los Desamparados de Valencia. Ortí & Maluenda. II. 281.
- Virgen de los Remedios. Calderon. II. 53. 322.
- Virgen del Sagrario. Calderon. II. 22.
- Virgen de Madrid. Calderon. II. 53. (II. 56.)
- Virtud consiste en medio. II. 277.
- Virtudes vencen señales. Luis Velez. I. 299.
- Virtud, pobreza y mujer. Lope. 172.
- Viuda valenciana. Lope. (I. 77.) I. 152.
- Viudo (Comedia del). Gil Vicente. I. 29.

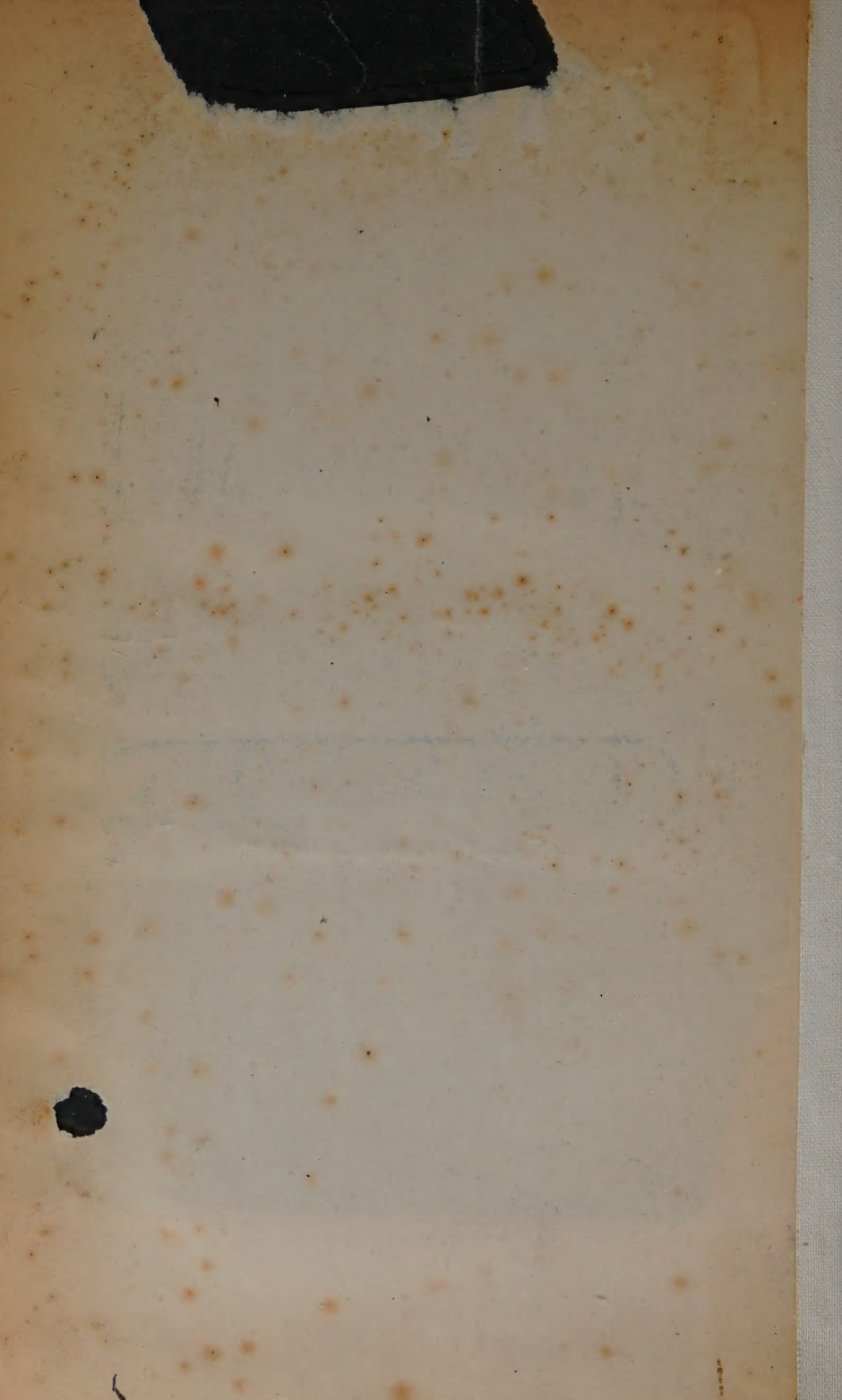
## Y.

- Yerro del entendido. Matos. II. 191.
- Yo me entiendo y Dios me entiende. Cañizares. II. 296.
- Yo por vos y vos por otro. Moreto. II. 171.









862.309 S29G



a39001 0081303156

862.309  
S29g



